Studii de muzicologie

VOL. I

CUVÎNT ÎNAINTE

Volumul de față deschide colecția de Studii de muzicologie, *a cărei apariție în continuare este menită să înfățișeze rezultatele activității științifice a muzicologilor din Republica Socialistă România.*

Scoase sub îngrijirea Biroului secției de critică și muzicologie a Uniunii compozitorilor, aceste volume țintesc să înmănunchieze contribuții cît mai variate sub aspectul preocupărilor tematice — începînd cu domeniul esteticii muzicale, al analizei și sintezei creației din trecut și de azi, al interpretării muzicale, al istoriei muzicii, al folclorului, al învățămîntului muzical.

O vie atenție se acordă paginilor valoroase ale moștenirii noastre muzicologice, care pot și trebuie să îmbogățească orizontul activității contemporane în acest sector, creînd totodată o punte de legătură, o continuitate între trecut și prezent.

Nume ilustre ca Mihail Jora și Alfred Alessandrescu în critica muzicală, Constantin Brăiloiu și George Breazul în ramura folclorului și a istoriei muzicii, Dimitrie Cuclin în estetică, Ioan D. Petrescu în cercetarea muzicii cultice străvechi constituie pentru generațiile de azi un îndemn, o școală, o mîndrie în ce privește afirmarea pe scară națională și universală a muzicologiei românești.

Mergînd în pas cu dezvoltarea creației și a culturii muzicale în ansamblu, muzicologia de azi are un rol de seamă în sprijinirea progresului muzicii noastre, în educarea și edificarea cercurilor largi de iubitori ai muzicii, în dezbaterea științifică, în spiritul învățăturii marxist-leniniste, a problemelor muzicii contemporane. Aceste obiective călăuzesc și munca de întocmire și realizare a Studiilor de muzicologie, *care se adresează deopotrivă, prin conținut și modul de expunere a materialului, atît specialiștilor cît și publicului larg.*

•

Din cuprinzătoarea zestre lăsată muzicologiei noastre de către George Breazul (1887—1961) *și Constantin Brăiloiu* (1893—1958; *a se vedea în*

(74 ani) (65 ani)

acest volum Constantin Brăiloiu, noțiuni liminare *de Emilia Comișel) apar la începutul volumului două studii dedicate folclorului muzical. Firește, acest fapt nu este lipsit de semnificație, dacă ne gîndim la izvorul bogat al muzicii românești și totodată la temeiul pe care s-a ridicat școala noastră de compoziție și de muzicologie.*

În ce privește studiul Idei curente în cercetarea cîntecului popular, Moduri pentatonice și prepentatonice *de George Breazul, realizat cu ani în urmă, el cuprinde rezultatele cercetărilor întreprinse de valorosul profesor, reliefînd concluziile proprii, inedite în muzicologie în genere, asupra existenței și rostului modurilor prepentatonice în evoluția formelor muzicii populare. Se știe că ideea apariției modurilor pentatonice ca un stadiu anumit al dezvoltării folclorului muzical al popoarelor a suferit astăzi o considerabilă revizuire datorită teoriilor moderne care atestă prezența concomitentă a concepției pentatonice cu cea heptatonic-modală în cadrul folclorului diferitelor popoare. Cu toate acestea, investigațiile regretatului prof. G. Breazul prezintă și azi interes, îmbogățind sfera documentar-analitică a cercetătorilor și oferind un competent punct de referință în tratarea acestei probleme.*

Studiul Ritmica copiilor *de Constantin Brăiloiu constituie unul din capitolele de bază ale cercetării și generalizării problemelor ritmului în folclor, întreprinse de eminentul folclorist și muzician.*

Ca o expresie a îndelungatei munci de analiză și sinteză asupra fenomenului muzicii bizantine medievale, desfășurate de Ioan D. Petrescu, se publică aci un studiu cu caracter general pe această temă, nu fără implicații asupra dezvoltării în trecut a muzicii noastre populare și de cult. Și, tot în cadrul preocupărilor de teoretizare asupra valorilor folclorului se publică studiile de Pascal Bentoiu și Gheorghe Ciobanu (folclor comparat), elocvente prin analiza unor particularități de structură ale muzicii populare, conținînd prețioase concluzii ce sînt oferite compozitorilor preocupați de acest subiect.

O legătură directă între fenomenul creației populare și al celei profesioniste o realizează compozitorul Zeno Vancea în studiul său pe această temă, referitor la dezvoltarea muzicii înaintașilor noștri din veacul trecut.

Din contribuțiile teoretice dedicate creației lui George Enescu reapare aci unul dintre primele studii de amploare — Aspecte ale creației enesciene în lumina Simfoniei de cameră *de Ștefan Niculescu.*

În problematica esteticii muzicale se încadrează Moduri și proporții *de Wilhelm Berger și* Despre particularitățile limbajului muzical și ale educației estetice prin muzică *de Nicolae Parocescu, care au fost incluse în volum datorită interesului stîrnit la prima lor apariție.*

În sfîrșit alte două contribuții, prima sub semnătura lui Viorel Cosma, privind vestigii asupra vieții muzicale pe teritoriul patriei noastre în trecutul îndepărtat, a doua constituind o comparație între diferite interpretări celebre ale Concertului nr. 1 pentru pian *de Fr. Liszt, sub semnătura lui Alfred Hoffman, întregesc sumarul volumului.*

Considerînd ca o datorie de prim ordin includerea în volumele următoare a unui număr din ce în ce mai cuprinzător de studii axate pe problematica muzicii contemporane românești și universale, reprezentate deocamdată restrîns în volumul de față, ne exprimăm speranța că Studiile de muzicologie *la a căror apariție Editura muzicală își aduce o contribuție prețioasă, vor afla un ecou pozitiv în rîndurile cititorilor.*

VASILE TOMESCU

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

George Breazul

IDEI CURENTE ÎN CERCETAREA CÎNTECULUI POPULAR. MODURI PENTATONICE ȘI PREPENTATONICE.

A. TEORIA BUNURILOR CULTURALE CĂZUTE

Capodoperele artei muzicale a Apusului au atras asupra lor atît de covîrșitor năzuințele de cunoaștere științifică, încît abia în vremea din urmă, cu deosebire în ultimele decenii, rare priviri scrutătoare s-au oprit mai stăruitor și asupra cîntecului popular.[1] Știința muzicii este la origine și prin însăși natura specifică a obiectului cercetărilor ei disciplină istorică. La acest caracter nu renunță nici cînd se aplică asupra cîntecului popular[2] — popularizat, mai pe priu-zis —, studiind, de preferință, documentele scrise[3]. Cu folclorul muzical ea căuta raporturi în măsura în care acesta ar fi putut contribui la explicația operelor de artă și la deslușirea genezei sau filiației unor motive melodice valorificate în arta înaltă, cultă, în care sens muzica populară ar fi putut apărea ca un capitol de protoistorie a muzicii occidentale. Istoricul Guido Adler, unul din întemeietorii științei muzicii și a metodologiei ei, consideră astfel coralul și muzica populară ca fundamente ale minunatei clădiri a artei muzicale apusene[4]. Juri Keldiș, în *Istoria muzicii ruse*[5], atribuie locul ce i se cuvine muzicii populare în istoria dezvoltării culturii muzicale a unui popor și îi subliniază rolul ca eminent factor de documentare, care reflectă viața și desfășurarea muncii poporului. „*Izvor prețios de informații asupra felului de viață și a concepțiilor fiecărui popor sînt produsele creației sale artistico-poetice — cîntecele, poveștile, legendele, proverbele și zicătorile. Formele vechi ale creației populare au apărut întotdeauna pe temeiul activității practice de muncă. În cîntecele diferitelor popoare slave* * — ale rușilor, ucrainienilor, bielorușilor — găsim numeroase oglindiri ale muncii agricole, care constituia baza vieții lor *în perioada antică*.“[6] În expunerile sale asupra folclorului muzical rus ca izvor de documentare istorică, Keldiș se sprijină pe lucrările lui A. S. Famințîn, E. W. Gippius și K. W. Kwitka. Un astfel de rol se atribuie cîntecului popular și în lucrarea istoriografică *Studii asupra dezvoltării muzicii bulgare* de Veselin Krăstev.

Se extind și asupra cîntecului popular preocupări aparținătoare mai întîi istoriei literare și filologiei, care au ca obiect cercetarea și identificarea motivelor melodice din muzica cultă în întrebuințarea populară, transformate și adaptate pentru și de către uzul „vulgului“ — recunoașterea cîntecului popular ca „*gesunkenes Kulturgut*“[7] (bun cultural căzut). Ele se dezvoltă din ideea că *poporul nu produce; el reproduce.* Poporul mereu vine pe urmă; el se hrănește din disprețuitele fărîmituri care cad de la mesele celor bogați spiritual.[8] Se și dovedește în zonele de emitere a acestor teorii că textele poetice ale celor mai răspîndite cîntece de

*) Sublinierile aparțin lui G. Breazul (n. red.).

la 1900 provin din versurile căzute și deformate prin cîntare ale unor lieduri artistice de la finele secolului al XVIII-lea și începutul celui de al XIX-lea (*„herabgesunkene und zersungene Kunstlieder"*); cîntecul de dragoste provine din Minnesang, balada veche populară trebuie să derive din balada cavalerească, de curte etc.[9] *Cîntecul popular* este, așadar, *conceput ca reflex al muzicii culte* din același timp sau mai de demult, *„Reflex der Kunstmusik seiner oder einer früherenzeit"* (Rochus Freiherr von Liliencron); explicația poate fi aflată în istoria muzicii.[10] Circulația acestor teorii nu este limitată la știința germană. „Te poți întreba dacă folclorul este vreodată creație populară. Între credința sau literatura, zisă populară, și credința sau literatura zisă savantă nu este decît o diferență de timp și nu de origine; și una și alta sînt *creație savantă: poporul propriu-zis nu creează...*" — astfel cugeta filologul Gaston Paris. Iar Joseph Bedier se întreabă: „Cîntece sau melodii... poporul a creat el vreodată? Și ce este popular în poezia populară? E o problemă și atît de complexă..." Iar mai departe, același savant: *„Poezia populară este un mit. Poporul n-a creat niciodată, nimic. El nu face altceva decît să reia și să imite ceea ce creează centrele de civilizație"*. Astfel pretinsele cîntece populare sînt imitații, mai mult sau mai puțin alterate ale unor teme și forme literare; se regăsesc modelele celor mai multe dintre ele în literatura evului mediu."[11] Din rîndurile Societății elvețiene de tradiții populare, un cuvînt și mai răspicat, al lui Edgar Piquet: *„Un cîntec, o temă nu este populară în sine, prin originea sa, ci numai prin gradul de adaptațiune la ideile, gusturile, mijloacele de expresie ale poporului. Poporul primește și asimilează aporturile succesive ale civilizațiilor, ale stilurilor și ale modelor. El le deformează mai mult sau mai puțin* însă le păstrează și furnizează materiale prețioase cercetătorului care vrea să parcurgă înapoi cursul epocilor, fie el arheolog, filolog, etnograf sau folclorist."[12] Cercetările de acest gen au în vedere, cu deosebire, *textul literar* al cîntecelor. S-a trecut cu vederea prea adeseori că *un cîntec popular este în primul rînd «cîntec»*.[13] Și totuși, idei ca cele expuse aci apar și în domeniul cercetărilor asupra muzicii populare. *Un mare număr de melodii populare* — constată Ernest Closson — *își au originea în compozițiile artiștilor*; prin *„transformație, deformație și aclamație"* — mijloacele de care se servește poporul pentru prelucrarea motivelor melodice culte — se creează cîntece noi."[14]

Teoria bunurilor culturale căzute și prefăcute de întrebuințarea populară nu este aplicabilă în aceeași măsură cîntecului popular al diferitelor popoare. Ea provine și poate fi verificată în domeniul Volkslied-ului german, care dovedește un raport particular între arta cultă și cea populară. Altul este acest raport — în măsura în care el există —, altul fiind procesul de creație și alta însăși funcția psihică a cîntecului la popoarele slave și romanice.[15] Apoi — susține Julien Tiersot — „caracterul și forma muzicală a liedurilor sînt aceleași pe tot teritoriul Germaniei, de la ținuturile renane pînă la marginile țărilor slave... Ele sînt fără originalitate, fără profunzime și fără mister... Fără nimic, într-un cuvînt, care să le înrudească cu *caracterul cu adevărat folcloric al melodiilor slave*, scandinave, *românești*, orientale sau pur și simplu de cîntecele noastre franceze."[16] El ia poziție împotriva tezei care pretinde că „cîntecele populare nu sînt decît rămășițe ale unei arte savante și derivă dintr-aceasta"[17] — lămurind condițiile deosebite în care se află Volkslied-ul german.[18]

În ceea ce privește cîntecul popular românesc, să constatăm că, față de concluziile la care ajunge grupul cercetătorilor care gravitează în jurul ideii de „gesunkenes Kulturgut", trebuie adoptată deosebită luare aminte și rezervă. Noi nu am avut lirica poetică și muzicală cavalerească, nici cultul Mariei, nu am avut truba-

Scanned with OKEN Scanner

duri și truveri, nici Minnesang și Meistersinger, dar mai ales nu am avut (decît foarte tîrziu, în veacul trecut) începuturile muzicii românești culte. Nici muzica bisericească bizantină n-a putut săvîrși la noi influența pe care cîntul gregorian a săvîrșit-o în muzica apuseană. Chiar dacă, în decursul vremii, la curtea domnească au răsunat ecouri de muzică cultă și străină și chiar dacă legătura dintre straturile sociale ar fi fost la noi mult mai strînsă, înrîurirea unei astfel de muzici asupra cîntecului popular nu este de tăgăduit, dar este redusă. Originea lui — căci existența nu-i este pusă la îndoială, cum nu-i este pusă originalitatea — nu trebuie căutată decît rar în producția muzicală înaltă, cultă. Cîntecele românești sînt din categoria acelora pe care Naumann le numește primitive Gemeinschaftslieder, „acele cîntece care izvorăsc, neinfluențat și nemijlocit din sînul comunității primitive." [19]

Realitatea folclorică reprezentată de ele este, în general, ocolită de știința muzicii. Iar cînd, în preocupările ei, au încăput și acestea, mijloacele de investigație și însăși scopul cercetărilor întreprinse asupra lor nu s-au putut smulge complexului problematic și metodologic al științei muzicii. Privită prin prisma teoriei bunurilor culturale căzute, această realitate folclorică apare deformată. Nu numai geneza, dar însăși natura ei proprie și elementele componente care o caracterizează cad în afara sferei cercetărilor muzicologice și a celor provenite din filologie și istoria literară. Din aceste cauze, o problemă atît de importantă ca aceea a ritmului folclorului muzical a rămas fără interes pentru muzicologie, căci în creația operei de artă cultă apuseană, hotărîtor rol constitutiv revine polifoniei și armoniei — de care arta populară este, în general, străină —, ritmul pipernicindu-se sub hipertrofica dezvoltare a acestora și devenind, ca urmare, irelevant și neprezentînd ca atare, decît interes secundar. Situație similară are în fața științei muzicii apusene și însăși melodia populară. În primul rînd, *problema modurilor*, a gamelor sau scărilor muzicale ale melodiilor populare, nu era considerată decît sub unghiul de vedere al diatonismului major și minor occidental. Se pierde, deci, din vedere adevărul istoric de necontestat că zorile muzicii culte apusene nu se ivesc decît în penumbra modurilor antice și medievale, în urma declinului și apoi a dispariției lor din arta creatoare a Renașterii și barocului. Muzica occidentală, de pe la 1600, este clădită pe *armonie*; cîntecul popular, dimpotrivă, pe *pură melodie* — cînd nu cade sub înrîurirea muzicii culte, care, din punct de vedere tonal, este redusă la contrastul dintre major și minor, adesea considerat identic cu contrastul dintre vesel și trist. [20] Ce erori decurg din această poziție a științei muzicii apusene față de cîntecul popular, mai ales față de cîntecul popular rămas în afara sferei de influențe a artei culte, nu este greu de înțeles. Nici chiar în lumina teoriei modurilor antice și medievale, cunoașterea modului melodiilor populare nu este suficient adîncită. Muzicologul Maurice Emmanuel, autorul temeinicei expuneri asupra muzicii eline din *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* [21], în studiul introductiv la *XXX Chansons bouguigonnes du pays de Beaune* [22], punîndu-și chestiunea limbii muzicale pe care o vorbesc autorii cîntecelor din colecția sa, arată faptul capital, la stabilirea căruia melodiile aduc o probă mai mult, și care este: „întrebuințarea pînă în zilele noastre, de către arta populară, a scărilor antice modale" [23]. Întîlnește însă melodii a căror întindere este îngustă, redusă la o cvîntă sau o sextă, sau care sînt lipsite de unele trepte ale gamelor. Pentru determinarea modului lor, autorul studiului recurge la armonie, procedeu cu totul străin naturii cîntecului. Modurile melodiilor formate dintr-un număr de trepte sub cel al heptatonicei, adoptîndu-se un termen consacrat de gramatică, sînt

Scanned with OKEN Scanner

denumite „defective". [24] Astfel, pentru nr. XIV și XV ale colecției — acesta din urmă un vioi *Guillenlé*, un fel de colind de Anul nou — este stabilit „*Mode d'Ut défectif*"; în tabelul de clasificare modală a cîntecelor — ca și la determinarea modului cîntecului XIV —, „*Mode d'Ut*" este „*Majeur moderne*". *Guillenlé*-ul este format din cinci note : *la — sol — mi — re — do*. Este, deci, întrebuințînd chiar termenul lui Maurice Emmanuel, una din melodiile „pentaphones". Din „*Do* major modern" lipsesc notele *fa* și *si*, ceea ce face ca această „pentafonie" să fie fără semitonuri, anhemitonică.

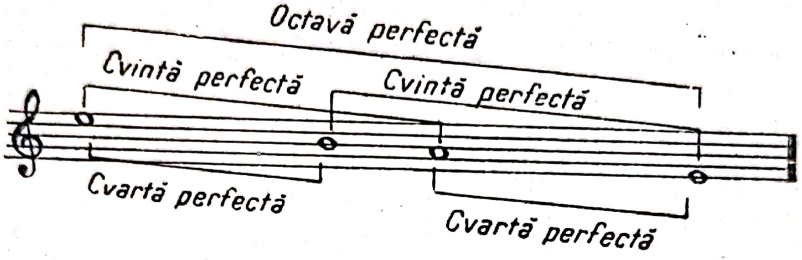
Etnologia, etnografia și folclorul, studiile asupra muzicii exotice și cele care folosesc comparația ca metodă de cercetare, dau impuls determinant fundării unei discipline speciale de investigații muzicologice, nu îndeajuns de propriu denumită „știința muzicii comparate" [25], care consideră fenomenele muzicale din puncte de vedere deosebite de cele ale artei apusene și științei ei. Olandezul Jaap Kunst preconizează fundarea unei speciale discipline muzicologice, „Ethno-musicology", iar muzicologul german Fritz Bose a publicat o „*Musikalische Völkerkunde*". [26] Muzicologia sovietică are în această direcție un puternic impuls de dezvoltare. Dintr-un număr special *Russland* al revistei vieneze „Musikblätter des Anbruch" (martie 1925), am putut lua cunoștință încă de atunci de articolul semnat de M. Iwanow-Boretzky, intitulat *Muzicologia în Rusia*, în care, între altele, se arată că, în anul 1921 a fost întemeiat la Moscova Institutul de Stat pentru știința muzicii. O secțiune specială a acestui institut era cea de etnografie, care avea scopul de a culege, a studia și prelucra muzica populară a republicilor unionale. Pînă la 1925 se și organizaseră mai multe expediții pentru înregistrarea melodiilor populare cu ajutorul fonografului.[27] Acest număr special al revistei vieneze era semnalat și de scriitorul Lucian Blaga, care remarca activitatea secției de etnografie a Institutului sovietic de știința muzicii. [28] În anul 1927 a fost înființată în țara noastră Arhiva fonogramică a Ministerului Artelor. [29] Anul următor (1928), Societatea Compozitorilor Români a înființat Arhiva de folclor, iar Statul nostru democrat popular a fundat (1949) Institutul de folclor. [30]

Cercetările științifice de acest gen conduc la ideea fundării unei științe speciale a folclorului muzical sau a „cîntecului popular". [31] Tema favorită a acestor noi direcții de preocupări științifice este problema modurilor muzicii primitivilor, a popoarelor orientului asiatic și, în general, a popoarelor de cultură rămasă neinfluențată de sistemul tonal al artei apusene, cum și a muzicii populare europene.

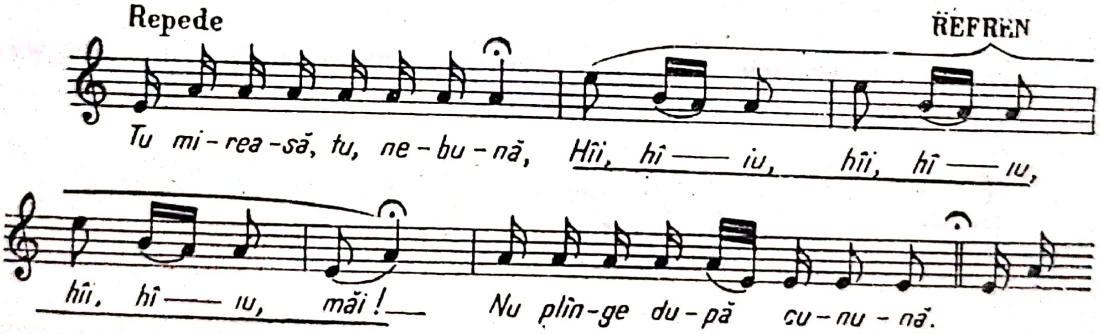
B. PRINCIPIUL CONSONANTIC. — TERȚA.

Din nebuloasele speculații de cosmologie muzicală ale străvechii culturi a Orientului, alături de sacrele cifre planetare 5 și 7, care stau la baza explicațiilor asupra formării gamelor pentatonice și heptatonice, din lumea armoniei sferelor, își face apariția și *principiul consonantic* în fundarea sistemului muzical precum și în construcția și acordajul instrumentelor muzicale. Plutarh, care va mai fi citat în cursul dezvoltărilor de față, arată că babilonienii considerau că între anotimpuri sînt intervale muzicale, și anume, între primăvară și toamnă,

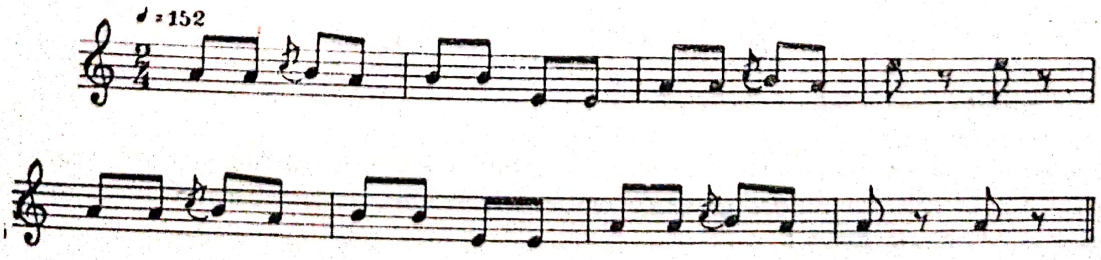
cvartă, între primăvară și vară, *cvintă*, iar între primăvară și iarnă, *octavă* : *cele trei intervale consonante perfecte* ale vechii teorii muzicale antice. Iar Boetius, sprijinindu-se pe referințele lui Nicomachus din Gherasa, spune *că cea mai veche acordare a lirei vine în Grecia din Tracia*. În *De institutione musica*, pornind de la ideea simplității muzicii, arată că *atît de simplă a fost la început muzica* — după însuși textul lui : *„simplicem principio fuisse musicam Nicomachus refert"* — încît nu consta decît din patru coarde ; și *aceasta a durat pînă la Orfeu*. Ele erau în așa fel acordate ca de la prima la a patra coardă (ultima) să se audă *consonanța octavei* (*„diapason consonantiam"*), iar cele două coarde de la mijloc față de cele două extreme, prima și ultima, să fie acordate în *cvintă* și *cvartă* (*„diapente ac diatessaron"*), astfel ca nimic să nu fie între ele inconsonant, neamonios, disonant (*„inconsonum"*), imitînd adică muzica universului, care constă din patru elemente. Lira preorfeică era, așadar, acordată astfel :



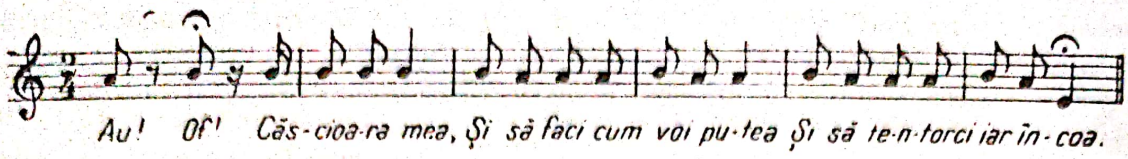
În acest acordaj sînt, deci, prezente cele trei intervale consonante perfecte. La baza muzicii din această fază de dezvoltare trebuie considerat *principiul consonantic*. Așa sînt acordate unele din cobzele românești și bandura panskaya rusească (Sol-do-re-sol-la-re). Întîmplare nu poate fi că o *Horea miresei* (în formă de recitativ) din Ardealul nordic este alcătuită întocmai din același material sonor :



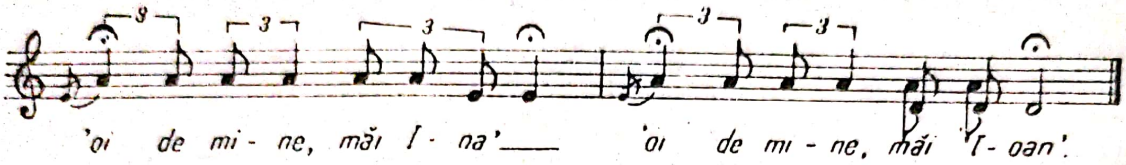
Din același material sonor este alcătuită și melodia oltenească (prima parte) a jocului *Hirindeana* (*Dirindeana*) — culeasă de Gheorghe Fira din fostul județ Vîlcea — :



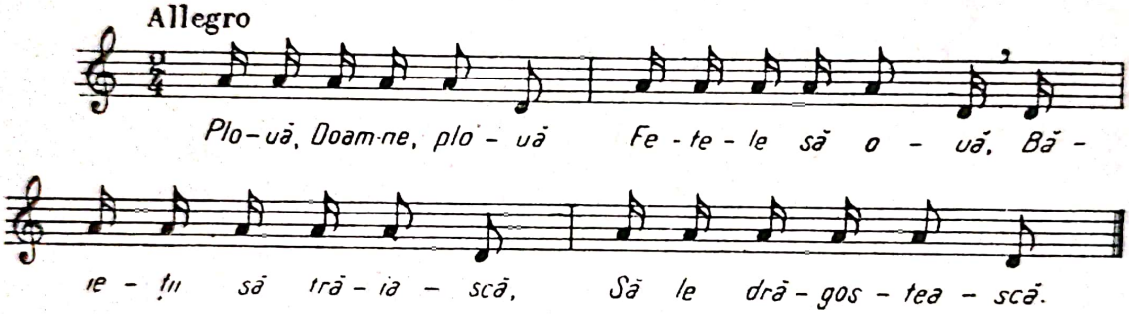
Redus la *si-la-mi* (fără *mi'*) materialul acesta este întrebuințat în alăturatul bocet oltenesc — culeș de M. Rădescu — :



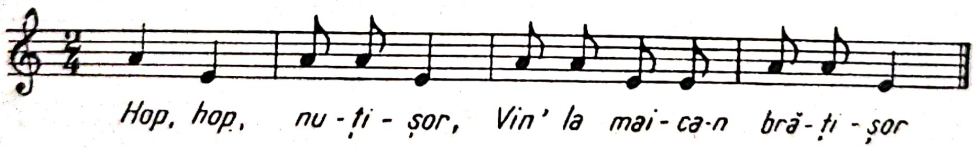
Bocetul ce urmează, culeș din Maramureș — de către Achim Stoia —, limitează materialul sonor din care este format la *cvartă* și *cvintă*, ambele perfecte (descendente) :



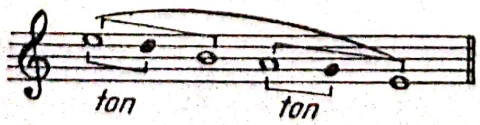
Cvinta perfectă (descendentă) și în recitativul următorului joc de copii din nordul Olteniei — culeș tot de Gheorghe Fira — :



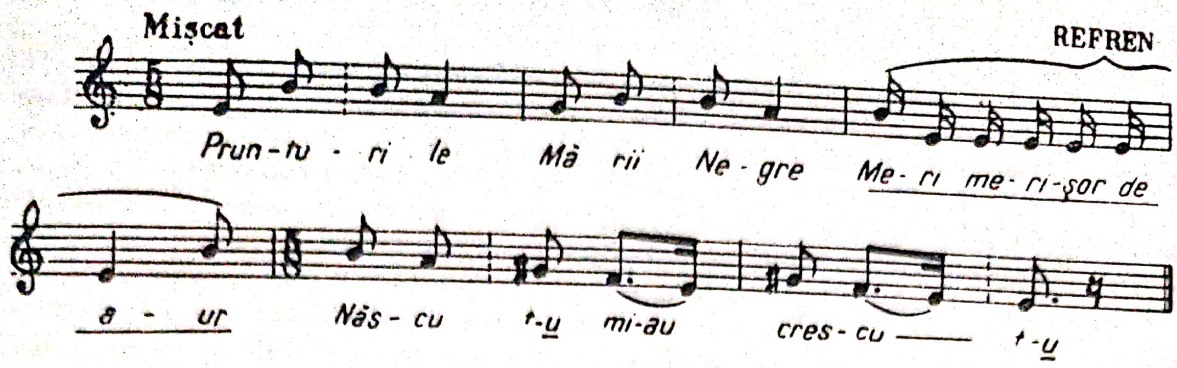
Iar în recitativul ce urmează, tot oltenesc, — culeș de Emilia Comișel —, *cvarta perfectă* (descendentă) este materialul constitutiv :



Prin intercalarea a cîte unui sunet în interiorul fiecăreia din cele două cvarte perfecte ale acordajului lirei preorfeice, se formează o pentatonică (anhemitonică, atunci cînd sunetul adăugat este la distanță de un *ton* față de nota superioară a intervalului de cvartă) :



Cvinta și cvarta formează apoi cadrul și pentru alte genuri de subdivizări, ca, spre ex., în *colinda* dobrogeană ce urmează, în care apare cromatismul oriental (sau neocromatismul) :



Ceea ce trebuie să reţină atenţia, este faptul că *principiul consonantic, așa cum a fost descris de Nicomachus, se află în zona de viață spirituală și de cult a muzicii din jurul legendarei figuri a lui Orfeu, în lumea tracilor, între care, ca „cei mai viteji și cei mai cinstiți", Herodot considera pe geți, vechii locuitori ai pămîntului patriei noastre.*

Căutînd a releva străvechile temeiuri consonantice ale melodiei populare românești, nu însemnează că, în alcătuirea întorsăturilor melodice, cele trei intervale consonante perfecte, octava, cvinta și cvarta, ar avea o preferință deosebită, iar celorlalte raporturi de înălțime nu le-ar reveni decît o importanță minoră, ceea ce nu corespunde realității. Curt Sachs, recunoscută autoritate în problemele primelor faze de dezvoltare a muzicii (în lucrarea sa *The rise of music in the ancient world East and West)* constată că în Europa există un stil propriu de muzică, cu totul diferit de stilurile orientale, nici modal, nici pentatonic, foarte primitiv, care ignoră intervalul de cvartă și chiar pe cel de octavă. Pînă în statele balcanice, *terța*, majoră și minoră, este *intervalul constitutiv* al melodiilor acestui stil. *În fruntea celor cinci exemple* pe care le dă — ceea ce este de privit cu deosebită luare aminte — Sachs orînduiește *două melodii românești* (de altfel, singurele concludente) :

I. — (o terță minoră descendentă) :

II. — (două terțe, prima majoră, a doua minoră, amîndouă descendente) :

Ambele exemple sînt melodii de bocete culese de Béla Bartók din Ardeal (publicate în volumul *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*).

Studiind un relief datînd cu 650 ani î.e.n., în care este înfățișată capela curții din Suza întîmpinînd cu muzică pe comandantul asirian Ummanizas, și observînd mișcările mîinilor harpiștilor pe coarde, cercetînd apoi și alte reliefuri și documente iconografice asiriene și egiptene, Curt Sachs a ajuns să stabilească în practica muzicală a întregii zone a Mediteranei din timpul celor trei milenii dintre vechiul imperiu al Egiptului și epoca împăraților romani, nu numai pentatonica, ci și întrebuințarea bicordurilor consonante.

În clasica sa lucrare despre senzațiile auditive ca bază fiziologică pentru teoria muzicii *(Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik)*, autorul, Hermann von Helmholtz, observă că, *în primele stadii de dezvoltare a muzicii, multe popoare evită întrebuințarea intervalelor mai mici de un ton și, de aceea, formează game în care alternează intervale de un ton (secundă mare) și de un ton și jumătate (terță mică)* : *game pentatonice.* Iar Fétis, în a sa *Istorie generală a muzicii*, expunînd teoria muzicii chineze, arată că nu există melodie în care să se găsească întrebuințate cele două semitonuri ale gamei europene, *mi-fa* și *si-do*, în toată muzica Chinei, ca și în cea a celorlalte popoare de rasă galbenă, ceea ce a făcut pe teoreticienii chinezi să spună că *„pien-koung" (si)* și *„pien-tché" (mi)* sînt tot atît de inutili în muzică, cum ar fi un deget în plus la fiecare mînă. Exemplele de muzică pentatonică strînse și publicate de Fétis dovedesc că game de acest fel se găsesc nu numai la chinezi, ci și la ceilalți mongoli, la malaezii din Java și Sumatra, la locuitorii din Neo-Caledonia și la negrii din Fullah.

Game de cinci sunete se formează, după Helmholtz, prin aplicarea principiului sunetelor înrudite (pe baza armonicelor comune), pornind de la nota *do* și adăugînd, în octava ascendentă și descendentă a acestei note, sunetele înrudite pînă se întîlnește un semiton. Astfel obține el, în octava ascendentă, șirul *do-do'-sol-fa-la*, iar în cea descendentă șirul *do-Do-Fa-Sol-Mi bemol*, din care alcătuiește următoarele *șase game pentatonice* :

I. *do — re — fa — sol — la — do'*
II. *Do — Mi bemol — Fa — Sol — Si bemol — do*
III. *do — re — fa — sol — si bemol — do'*
IV. *do — re — mi — sol — la — do'*
V. *Do — Mi bemol — Fa — La bemol — Si bemol — do*
VI. *do — mi bemol — fa — sol — la — do'*

Despre ultima din ele, a VI-a, spune Helmholtz că n-a găsit-o nicăieri întrebuințată *(nirgends gebraucht gefunden)*, ceea ce este confirmat și de Alexander J. Ellis, în ultima ediție a traducerii lucrării lui Helmholtz în limba engleză; nu se ocupă, ca atare, decît de primele cinci pentatonice. Ele pot fi astfel transpuse încît se execută la pian numai pe clapele negre, fără să se atingă cele albe. Ellis, exprimînd în *cents* — octava se împarte, după el, în 1200 cents, un semiton avînd, deci, 100 cents — raporturile dintre sunetele temperate ale celor cinci pentatonice — eliminînd pe a VI-a —, ajunge la următorul tabel :

I. *do — re — fa — sol — la — do'*
200 c 300 c 200 c 200 c 300 c

II. *re — fa — sol — la — do — re'*
300 c 200 c 200 c 300 c 200 c

III. *sol — la — do' — re' — fa' — sol'*
200 c 300 c 200 c 300 c 200 c

IV. *fa — sol — la — do' — re' — fa'*
200 c 200 c 300 c 200 c 300 c

V. *La — do — re — fa — sol — la*
300 c 200 c 300 c 200 c 200 c

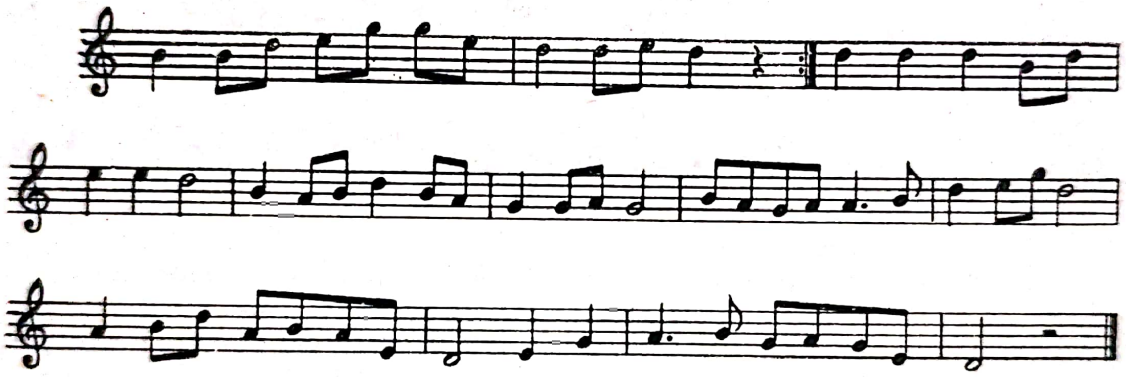
Scanned with OKEN Scanner

În ordinea succesiunii subdiviziunilor octavei, a *secundelor mari* (1 ton) și a *terțelor mici* (1, 1/2 tonuri) componente, aceste pentatonice aflate de Helmholtz pe baza sunetelor înrudite se înfățișează astfel:

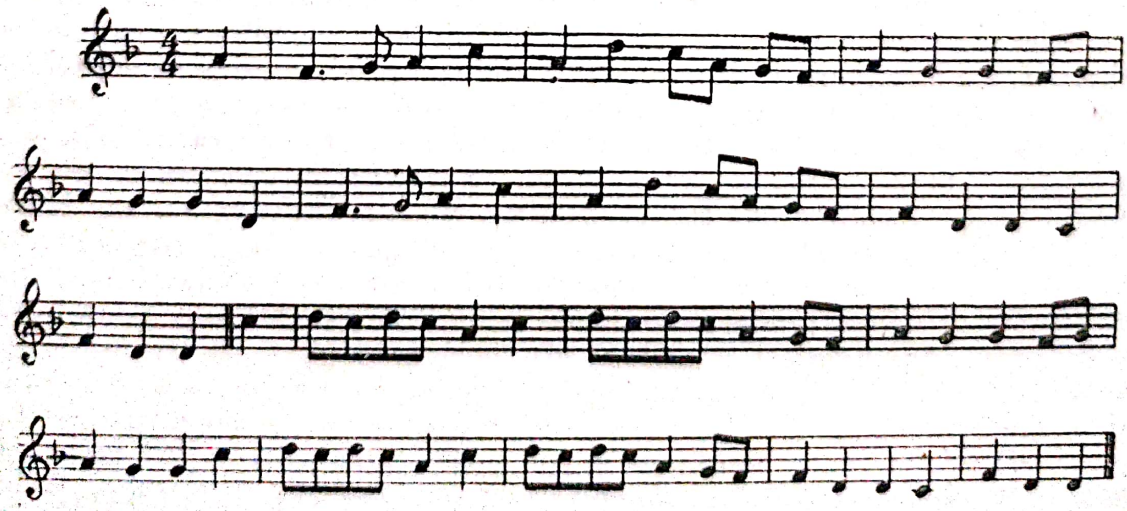
I.	*1*	— *1,1/2*	— *1*	— *1*	— *1,1/2*
II.	*1,1/2*	— *1*	— *1*	— *1,1/2*	— *1*
III.	*1*	— *1,1/2*	— *1*	— *1,1/2*	— *1*
IV.	*1*	— *1*	— *1,1/2*	— *1*	— *1,1/2*
V.	*1,1/2*	— *1*	— *1,1/2*	— *1*	— *1*
VI.	*1,1/2*	— *1*	— *1*	— *1*	— *1,1/2*

Dintre toate popoarele cultivate, Helmholtz arată că celții din Scoția și Irlanda și chinezii au păstrat gama de cinci note fără semitonuri, deși ei au în uz și gama de șapte note. Întrebuințarea numai a clapelor negre ale pianului era considerată ca simplă regulă pentru compunerea melodiilor scoțiene, deși din vreme s-a putut observa — și chiar din partea teoreticienilor englezi — că „forma pentatonică a scării este întrebuințată în Scoția, dar nu într-o mai mare măsură ca în muzica națională a altor cîteva țări.“ [32] Pentru fiecare din cele cinci game pentatonice se dă cîte un exemplu, fiecare tip privit, firește, prin prisma heptatonicei diatonice moderne — fiind caracterizat prin intervalele diatonice lipsă sau omise (față de tonică, bineînțeles):

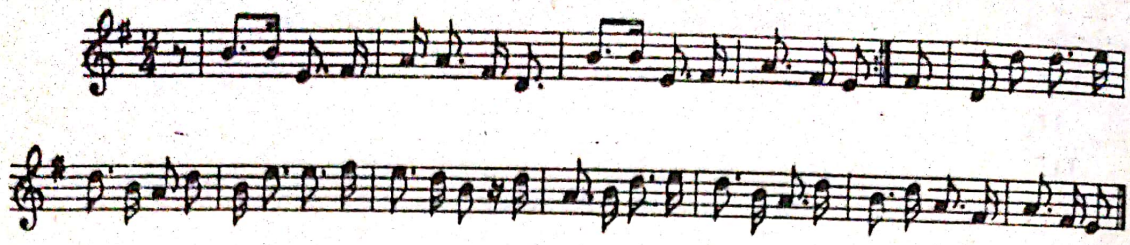
I. (fără terță și septimă); melodie chinezească



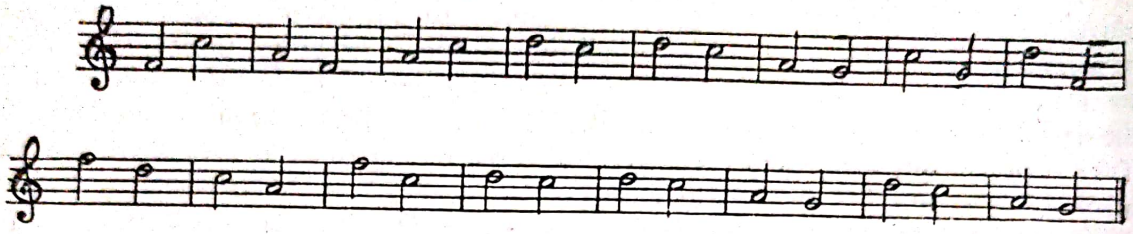
II. (fără secundă și sextă); melodie scoțiană



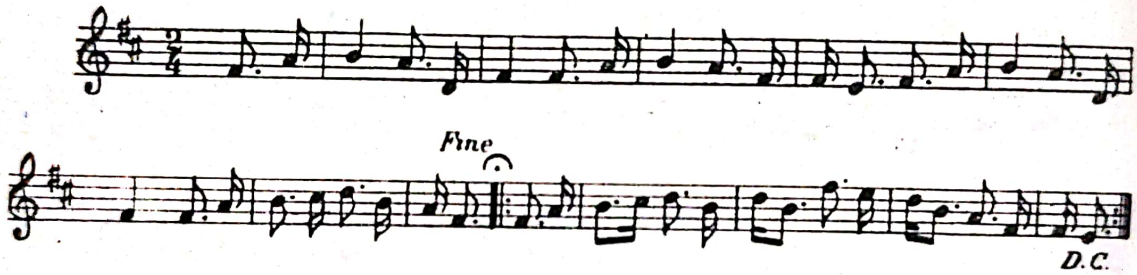
III. (fără terță și sextă); melodie celtică



IV. (fără cvarta și septima gamei majore); vechi imn chinez de templu



V. (fără secundă și cvintă); melodie celtică



Exemplu de melodie în a cincea pentatonică anhemitonică (fără secundă și cvintă), Helmholtz arată că nu a găsit. „Cea de-aci este — zice el — cu tonica *fis* (*fa* diez), unde secunda lipsește cu totul, iar cvinta *cis* (*do* diez) este numai de două ori în treacăt atinsă, așa că ar putea, tot atît de bine, să fie cu totul lăsată la o parte.“ — Prin urmare, nici pentru a VI-a specie de pentatonică (din tabelul întocmit de el) și nici pentru a V-a, Helmholtz nu a găsit exemple.

Alexander John Ellis, traducătorul lucrării lui Helmholtz (pe care a completat-o cu o mare bogăție de note și material științific), pornind de la problema ridicată de învățatul german, a întreprins o serie de minuțioase cercetări și măsurători exacte asupra instrumentelor muzicale exotice pe care și le-a putut procura și, în două fundamentale studii, *Tonometrical observations on some existing non-harmonic Scales* (1884) și *On the Musical Scales of Various Nations* (1885), a ajuns la concluzia că *nu există o singură gamă, numai una „naturală“, care se bazează pe legile acustice, ci foarte variate*, foarte artificiale, foarte capricioase game. [33] El le grupează în două categorii, înțelegînd prin gamă împărțirea octavei întrebuințată în melodii : I. *Heptatonice* (de șapte trepte), în care octava este subdivizată în șapte părți — sau, cum zice Ellis, cînd între un sunet și octava lui sînt șase sunete. Uneori, două sau mai multe sunete se lasă la o parte, alteori, se adaugă unul pînă la trei sunete; însă ca structură principală, gama constă din șapte sunete. Aceste game sînt preferate în Europa, Arabia,

India și prin alte părți. II. A doua mare categorie este formată din gamele *pentatonice*; ele intercalează în octavă numai patru sunete, octava subdivizîndu-se, deci, în cinci părți. Aceste game au fost întregite mai tîrziu prin alte două sunete, care se văd că au pătruns ca intruși (ceea ce nu s-a întîmplat în Java). Ele se găsesc în Marea de sud (Pacific), Java, China și Japonia și au fost întrebuințate, după cît se crede, și de celți, date fiind particularitățile vechilor melodii scoțiene, irlandeze și valiziene. [34] La finele traducerii lucrării lui Helmholtz, *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*, Ellis adaugă un tabel de *„non-harmonic scales"*, care cuprinde nu mai puțin de *139 tipuri de game*, dintre care *52 sînt trecute sub rubrica „pentatonic scales"*. Pe drept cuvînt, pentru meritele ce-i revin din rezultatele unor astfel de cercetări, Alexander J. Ellis este considerat ca „întemeietorul științei muzicii comparate", — cum însuși învățatul german Carl Stumpf zice (în lucrarea sa *Die Anfänge der Musik*).

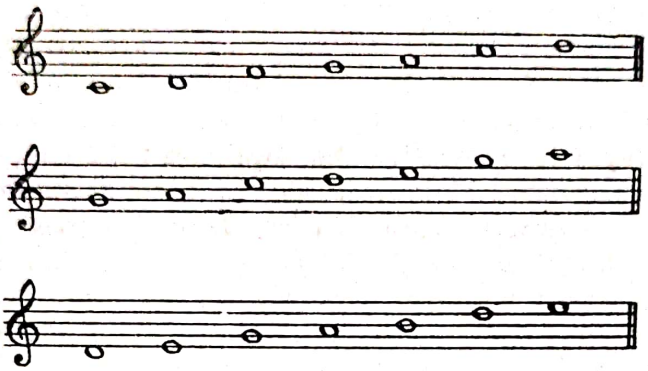
La rîndul său, Stumpf, împreună cu o întreagă serie de cercetători — dintre care este, în primul loc, de numit Erich M. v. Hornbostel —, a desfășurat o considerabilă activitate de investigații asupra muzicii primitivilor și a vechilor popoare de cultură ale orientului asiatic, ajungînd, cu privire la scările muzicale, la același rezultat al celor două categorii: *pentatonice* și *heptatonice*. [35] În studiul asupra muzicii siamezilor, Stumpf constată că *„numai cinci sunete formează corpul melodiilor."* [36] Pentatonica devine astfel curent menționată în toate cercetările asupra muzicii exotice. Întemeindu-se pe ele și pe altele proprii, deci, pe un bogat material muzical și științific care se strînge în jurul începutului secolului nostru, Charles S. Myers, ocupîndu-se tocmai de studiul etnologic al muzicii, ajunge la aceeași concluzie, a împărțirii octavei în cinci sau șapte, constatînd apariția pentatonicei în fiecare continent și arătînd ca o formă comună a ei, aflată, de exemplu, în muzica chineză, japoneză și scoțiană, pe cea care omite cvarta și septima: *do-re-mi-sol-la-do*. [37] Este vorba, deci, de pentatonica pe care Helmholtz o orînduiește în al IV-lea rînd, la fel caracterizînd-o „fără cvartă și septimă". Prin *introducerea metodelor fonografice în culegerea muzicii exotice și perfecționarea celor tonometrice pentru cercetarea lor*, se înmulțesc exemplele și dovezile referitoare la prezența gamelor pentatonice în melodiile primitivilor și ale vechilor popoare de cultură din Orientul asiatic, cum și în cîntecul popular european. În așa măsură devine pentatonica obiect al studiilor asupra muzicii de acest gen, încît lucrările curente o prevăd ca *indispensabil material științific al unei temeinice tratări*. Apoi, *din domeniul special al științei muzicii comparate, ea trece în acel al istoriei muzicii*. [38]

Studiul pentatonicei îndreaptă astfel privirea cercetătorilor și asupra documentelor istorice ale antichității, mențiuni scrise, instrumente muzicale, inscripții, ornamente, sculpturi etc. *Villoteau*, specialistul muzical în comisia de savanți care însoțea pe Napoleon în Egipt, în lucrarea *Description historique, technique et litteraire des instruments de musique des Orientaux* (din *Description de l'Egypte*) — credea că *„kissar"*, adică *lira cu cinci coarde a locuitorilor din Nordul Africii și Abisinia*, care este reprezentată pe *basoreliefurile palatelor asiriene* ca instrument din care cîntă captivii, *era acordată* în pentatonica *sol-la-si-re'-mi'*. Helmholtz, care transmite această idee, pare a adera la ea, dar Ellis o consideră ipotetică: științificește dovedită este însă concluzia la care ajunge Curt Sachs, că *muzica vechiului Egipt este anhemitonică* (fără semitonuri), între treptele succesive ale unei game fiind distanțe de cel puțin un ton. [39] Mai vrednică de luare aminte este însă ideea lui Villoteau de a raporta realitatea muzicală modernă

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „GH. ASACHI" IAȘI

Scanned with OKEN Scanner

la fapte ale trecutului antic. Ea este valorificată de Hugo Riemann în lucrarea sa des citată *Folkloristische Tonalitätsstudien*, în al cărei prim capitol, tratînd despre *pentatonică și pentatonisme în lirica populară scoțiană, irlandeză și scandinavă*, constată că *melodiile antice formate din puține trepte ale gamei* au atras de mult timp atenția teoreticienilor; particularitatea principală a lor este *lipsa semitonurilor*. Marele teoretician al muzicii antichității eline, Aristoxenos (secolul al IV-lea î.e.n.), nu este străin de astfel de melodii; erau considerate vechi și pe vremea lui. El distinge două feluri de succesiuni și anume una, căreia îi corespunde *pentatonica anhemitonică* și alta, o formă mai tîrzie de pentatonică, în care nu sînt evitate semitonurile, dar care conține intervalul de terță mare (două tonuri, *ditonus* numit și în teoria cîntului gregorian); pentru acest motiv ea se numește *ditonică* .[40] Cele trei forme posibile de „*pentatonică pură*" (anhemitonică) — construite în gama naturală fundamentală (fără diezi sau bemoli) — sînt, după Riemann :



Chinezii și japonezii — relatează mai departe Riemann — derivă pentatonicele din sunetele care se obțin prin înlănțuirea a două cvinte în sus și două în jos față de notele centrale *sol*, *re*, *la* :

1. *fa — do — sol — re — la*

2. *do — sol — re — la — mi*

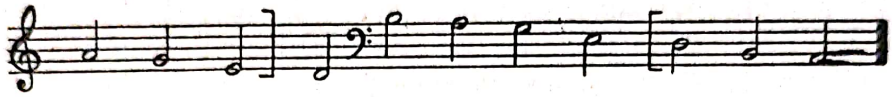
3. *sol — re — la — mi — si*

În domeniul cercetării antichității a fost obținut, în vremea din urmă, cu privire la pentatonică, unul din rezultatele cele mai importante. Prin el se confirmă speculațiile cosmologice relative la pentatonică și heptatonică în muzica orientului antic și se fixează *prezența pentatonicii în cel mai vechi document de notație muzicală descoperit pînă azi*. Acesta constă dintr-o placă de argilă pe care, alături de o poezie în limba sumerienilor „despre creația omului" și de traducerea ei în asiriană, învățatul Curt Sachs a identificat într-o serie de cuneiforme o piesă muzicală (acompaniamentul pentru harpă al unei

Scanned with OKEN Scanner

melodii vocale). „*Semitonul este foarte strict evitat; nu se întrebuinţează decît cinci trepte în octavă*“. [41] Se datează vechimea documentului la *începutul primului mileniu înainte de era noastră*. În acest timp *pentatonica era deplin formată*. [42]

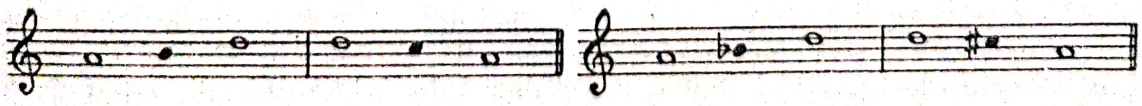
În această sumară expunere a principalelor date istorice şi a chestiunilor teoretice şi etnologice, considerate ca *premise necesare* discuţiei sistemului pentatonic oltenesc, trebuie însemnat şi subliniat un alt rezultat ştiinţific, de interes capital, obţinut de acelaşi învăţat, Curt Sachs, şi tot în domeniul cercetărilor antichităţii. Punînd la contribuţie adînca sa cunoaştere a istoriei şi tehnicii instrumentelor muzicale, Sachs a întreprins studiul notaţiei muzicale instrumentale a vechilor elini — descifrată din 1847 (de Bellermann şi Fortlage, lucrînd separat) dar rămasă încă nelămurită — şi a ajuns să stabilească în mod definitiv că *lira, instrumentul principal al elinilor, era acordată în străvechea pentatonică anhemitonică* [43]; coardele ei, oricîte ar fi avut, se succedau astfel:



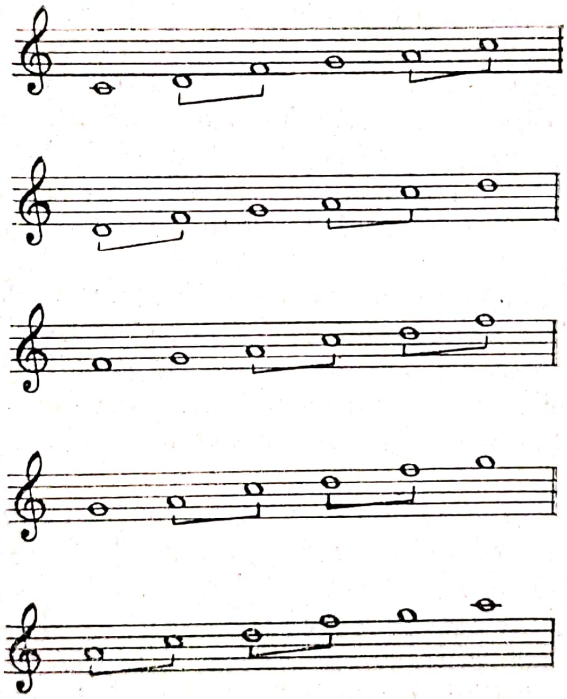
Iar ca urmare, Curt Sachs trage concluzia că *pînă la apusul lumii antice, muzica a fost, în cea mai intimă natură a ei, pentatonică*. [44] Reflectînd la aceste remarcabile rezultate istorice, trebuie reamintit şi scos în evidenţă faptul că, alături de toate celelalte instrumente muzicale întrebuinţate în practica elină, menţionate în scrierile antichităţii şi prevăzute în inscripţiile şi plastica vremii, nici *lira* nu este o invenţie indigenă; ea *este importată*. Şi anume, *din nordul barbar, unde îşi are originea, din patria lui Orfeu, de la traci, din a căror muzică îşi ia fiinţă şi cea românească*. Astfel se înmulţesc datele care îmbogăţesc documentaţia ştiinţifică relativă la pentatonică şi constatările cu privire la prezenţa ei în practica muzicală a atîtor popoare ale lumii vechi şi de azi. Enumerîndu-le în bună parte şi luîndu-le în considerare, învăţatul Robert Lach îşi pune întrebarea dacă, în *ivirea pentatonicii n-ar fi de privit un fenomen evolutiv, adică primul stadiu al unui proces de dezvoltare general valabil pentru întreaga omenire de cultură*, fără deosebire de rase, popoare, ţări, aşa încît *gama de cinci sunete, fără semitonuri*, ar fi de considerat, în general, ca cea dintîi, *cea mai veche scară muzicală*. [45]

Se clasifică, în general, drept „muzică pentatonică“ — constată Hornbostel (în studiu citat *African negro music*) — acea în care prevalenţa cadrului frazelor melodice o are intervalul de cvartă, împreună cu necesitatea de divizare a lui pentru a obţine trepte melodice; ca element primar în muzică nu este astfel considerată structura melodică, ci scara. [46] De la cvartă porneşte şi Fox Strangways. Luînd termenul „folk-song“ în sensul lui mai larg decît cel comun în ştiinţa europeană, el află la baza cîntecului popular al lumii trei forme de scări, *pentatonice, diatonice* şi *cromatice*; nu sînt decît *foarte variate extensiuni* ale unor tetracorduri, care pot avea aceleaşi nume (pentatonic, diatonic, cromatic). Cel pentatonic este de două feluri:

I) Tonal II) Semitonal



În tetracordul pentatonic cvarta este consonantă, iar nota de trecere („*passage*") intermediară se găsește la distanță de un ton de una din treptele intervalului (secundă mare) și de un ton și jumătate (terță mică) de cealaltă; această *pentatonică tonală* se găsește în Scoția, estul Indiei, la triburile din Bantu și în alte părți. *Pentatonica semitonală* este formată dintr-un semiton diatonic și o terță mare; ea se găsește în sudul Indiei și în Japonia. [47] *Pentatonica fără semitonuri apare frecvent* — după Hornbostel — în muzica extraeuropeană și *în vechile cîntece populare europene*. Nu sînt însă suficiente trei sau patru sunete, oricît de esențiale funcții tonale li s-ar atribui în formația melodică, pentru determinarea unei pentatonice — așa cum procedează Fox Strangways, subdivizînd cvarta printr-un sunet intermediar și obținînd, în felul acesta, un tricord anhemitonic sau hemitonic, care poate fi considerat evolutiv ca anterior apariției pentatonicii. „Este un anacronism să numești pentatonic pe *do' — re' — do' — la al copiilor* și al timpurilor de demult". [48] De aceea, mai practic pare procedeul zelosului culegător și temeinicului cunoscător al cîntecelor și dansurilor englezești, Cecil J. Sharp, care grupează cîntecele populare englezești din Appalachieni în trei categorii: I) pentatonice, II) faze tranziționale și ezitînde exatonice și III) heptatonice, — și întocmește următorul tabel al celor *cinci moduri pentatonice* ale melodiilor respective: [49]



Cum se vede, nu sînt decît aceleași pentatonice anhemitonice care pot fi executate numai pe clapele negre ale pianului. Sharp le derivă — după planul făcut de Miss Gilchrist — astfel: elimină din șirul (scara) clapelor albe ale pianului cele două care reprezintă notele *mi* și *si*, și obține în acest chip gama pentatonică, cu cele două lipsuri (omisiuni) în fiecare octavă, între *re* și *fa* și între *la* și *do*. Cum în fiecare, una din cele cinci note ale sistemului poate fi luată pe rînd ca tonică, apar cinci moduri, bazate respectiv pe notele *do*, *re*, *fa*, *sol* și *la*. Privindu-le ca și Helmholtz, din punctul de vedere al heptatonicii diato-

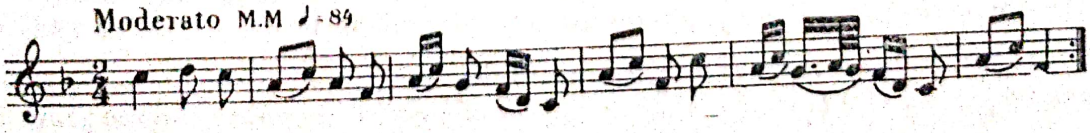
Scanned with OKEN Scanner

nice, Cecil Sharp observă şi notează la fiecare mod pentatonic treptele diatonice care lipsesc : la modul I, treapta a III-a şi a VII-a, la modul II, treapta a II-a şi a VI-a etc. În stabilirea modului fiecărei melodii nu este însă întru totul respectat numărul treptelor necesare pentru determinarea pentatonicii, unele melodii fiind formate din moduri cu mai puţine trepte.

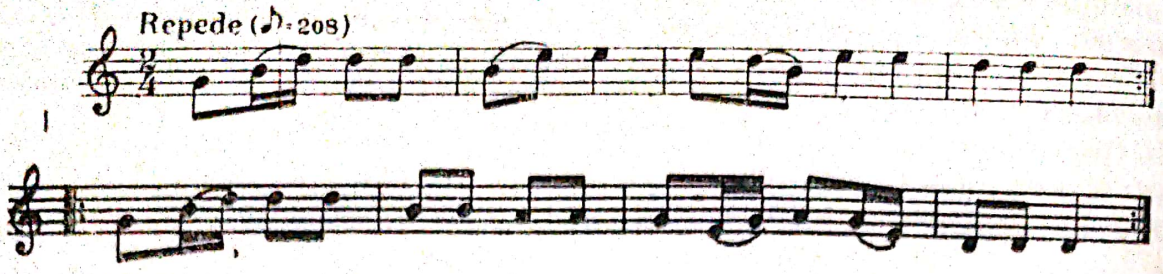
Asupra muzicii creştine bizantine şi gregoriene, ca şi asupra muzicii profane a evului mediu, cercetări pentru identificarea pentatonicii s-au făcut puţine sau, ca în domeniul melodiilor bisericeşti bizantine, nu s-au făcut de loc. Trebuie să admitem însă că tradiţia pentatonică antică nu a dispărut, ci a continuat să supravieţuiască, dîndu-se cu sfială la o parte din faţa muzicii canonice a bisericii. Este însă prea puternic înrădăcinată în spiritul muzical al poporului, pentru ca să piară, oricare ar fi fost opreliştele şi din partea oricui ar fi venit. Ea se menţine cu mai multă tenacitate în cadrul strict intim, subiectiv, de viaţă sufletească, în cîntecul de leagăn şi în bocet, ca şi în atmosfera sacrală, semireligioasă, a reminiscenţelor de practici magice şi a transformărilor lor tolerate sau iniţiate de biserica creştină. Chiar în tezaurul melodic al cultului divin au putut pătrunde, la începutul formaţiei şi fixării muzicii liturgice, o dată cu întorsături melodice din mediul popular păgîn, şi elemente pentatonice. [50] Rolul însemnat al pentatonicii este de căutat, în primul rînd, în *formulele melodice* care au fost folosite în practica muzicii cultice înainte de stabilirea octoehului, în Răsărit ca şi în Apus. O dată cu fixarea celor opt moduri bisericeşti, formulele melodice pentatonice au suferit influenţa lor, terţele fiind divizate prin cîte un sunet intermediar, adaptîndu-se astfel prescripţiilor modale instituite de biserică. Pînă tîrziu, în sec. al XIII-lea şi al XIV-lea, se recunoaşte rolul pentatonicii în melodiile transmise în muzica profană ca şi în cea spirituală. [51]

Relativ la răspîndirea şi supravieţuirea modurilor pentatonice, cercetările sînt încă în curs. De la constatările lui Helmholtz, care afla pentatonica anhemitonică la chinezi şi la celţii din Scoţia şi Irlanda, investigaţiile ulterioare i-au lărgit mult raza de răspîndire, prezenţa ei identificîndu-se şi în alte părţi. Alături de părerea lui Robert Lach, menţionată mai înainte, urmează a fi înscrisă aci o alta, asemuitoare, emisă de Robert Lachmann, după care, gama de cinci trepte nu poate fi considerată ca semn distinctiv pentru muzica vreunui popor sau a unei culturi : cîntece populare scoţiene, berbere, creole şi multe alte exemple din muzica populară şi cultă apuseană arată că ea este răspîndită în toată lumea. [52] Un documentat studiu (însoţit şi de o hartă) asupra răspîndirii pentatonicii şi importanţa ei pentru istoria culturii, a publicat Szabolcsi Bence (în „Ethnographia — Népélet", Budapesta 1936).

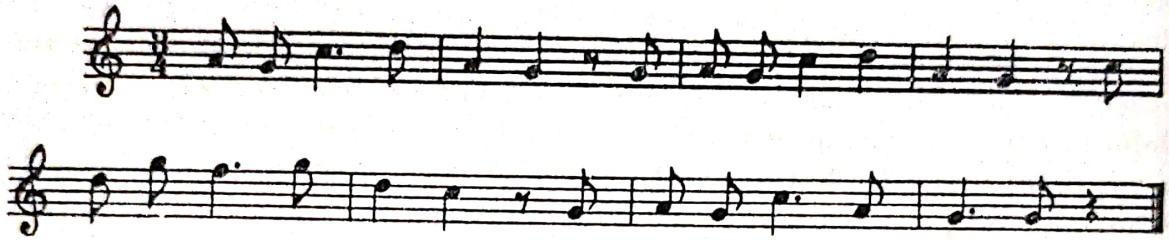
În spaţiul european, pentatonica anhemitonică a fost descoperită, în afară de celţii din insule, şi la alte popoare. Astfel, de exemplu, la ruşi, cum arată următoarea melodie din guvernămîntul Samara, districtul Stavropol, notată de Balakirev : [53]



Urmează melodia unui cîntec tătăresc : [54]



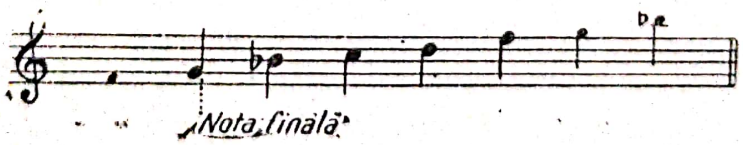
Nici Keldiş nu trece cu vederea pentatonica. În *Istoria muzicii ruse*, menţionată mai înainte, el afirmă că *multe vechi cîntece rituale ale popoarelor slave răsăritene se bazează pe pentatonica anhemitonică* şi dă ca exemplu poeticul şi graţiosul cîntec de primăvară ucrainean care urmează :



Exemple de melodii pentatonice anhemitonice din URSS sînt date şi în manualul de solfegii întocmit de N. Şeremetev.

Werner Dankert, în citata sa lucrare, precum şi într-alta despre *Cîntecul popular european*, urmărind şi înfăţişînd rezultatele explorărilor ştiinţifice relative la pentatonica anhemitonică şi transformările ei ulterioare provocate de modurile bisericeşti şi de sistemul tonal major-minor, *Halbtonfreie Pentatonik und ihre Fortbildungen (Pentatonik mit kirchentonalen, auch dur-und mollartigen Durchsetzungen)* apoi, rezumînd expunerea stadiului de azi al cercetărilor, stabileşte *prezenţa ei şi într-un strat vechi al cîntecului românesc.* [55] Atrage şi impune, pentru orice muzică populară, mai ales europeană, originea străveche a gamei de cinci trepte fără semitonuri şi constituie un titlu de legitimă mîndrie pentru poporul care o menţine în uz. Dintre vecinii noştri, *ungurii* (Zoltan Kodaly, Béla Bartók, Bence Szabolcsi) i-au consacrat studii amănunţite. Bartók (după Kodaly) arată că, în cîntecul popular maghiar de stil vechi, scara pentatonică anhemitonică este în trei feluri păstrată :

I — melodii în sistemul pentatonic pur :



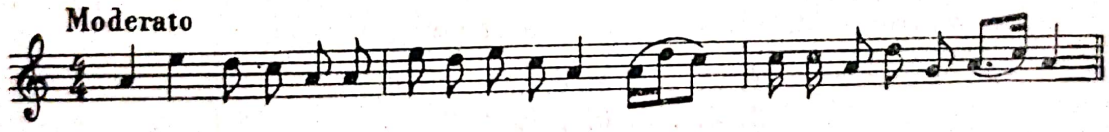
II — melodii în care treptele a II-a şi a VI-a din gama diatonică, ce lipsesc din pentatonică, apar numai ca note ornamentale de al doilea rang

III — melodii în care baza pentatonică este încă de recunoscut, în care însă treptele a II-a şi a VI-a apar în cîntece ca note principale cu silabe proprii. [56]

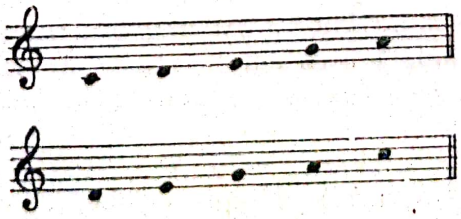
Scanned with OKEN Scanner

În afară de aceste cazuri, structura pentatonică se descoperă în așa-zisele întorsături pentatonice ale liniei melodice. *Și în melodiile românești întîlnește Béla Bartók, adeseori, pentatonica expusă aci; ele însă* — credea mai întîi Bartók — *au luat ființă sub influența pentatonicii caracteristice pentru vechile melodii maghiare și mai ales pentru cele vechi secuiești.* [57] Cercetătorul ungur Denes V. Bartha reconfirmă și el, într-un studiu de mai tîrziu, prezența pentatonicii anhemitonice ca o însușire de adîncă antichitate, într-un larg strat al cîntecului popular maghiar, recunoscută și de Bartók drept criteriu principal al vechiului stil. Din împrejurarea că vecinii ungurilor (germanii, slavii) abia dacă întrebuințează în melodiile lor populare, din timpurile istorice, acest gen de pentatonică, trage autorul concluzia că *originea tipului melodic vechi ungar* (pentatonic) *trebuie căutată mult îndărăt, în patria est-europeană (asiatică) a ungurilor, în cercul popoarelor eurasice de stepă. Acolo unde, izolat, apare în melodiile slovace, croate, românești, pentatonica este de dovedit, fără excepție, ca o preluare din acest tip melodic vechi ungar, „ausnahmelos als eine Übernahme aus dem benachbarten Ungarischen nachzuweisen."* [58] Béla Bartók, revizuindu-și menționata părere, socotește că cea mai veche formă de melodie românească dinaintea primului război mondial este *Cîntecul lung*, al cărui stil *„nu are nimic comun cu stilul pentatonic maghiar"* și că „această specie de melodie este, probabil, de origine arabo-persană" (?). După colecția de fonograme de la București — stabilește Bartók — *aceste melodii sînt foarte răspîndite în toate regiunile vechii Românii; melodiile pentatonice românești sînt foarte variate.*

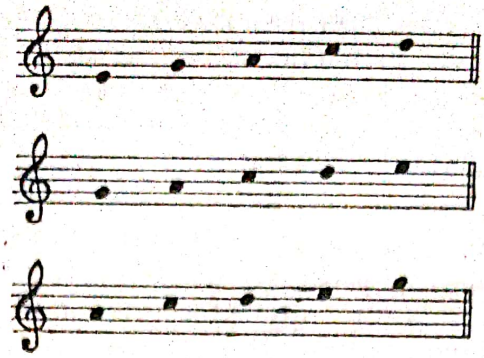
Importantă contribuție la adîncirea studiului pentatonicii în folclorul maghiar și a originii ei orientale aduce Zoltan Kodaly, între altele, și în lucrarea sa *A magyar népzene*, apărută de curînd și în limba germană (trad. Bence Szabolcsi). [59] Recent, Gust. William Meyer, ocupîndu-se de raporturile tonale și structura melodică în cîntecul popular al slavilor răsăriteni [60] (folosind pentru exemplificări, de predilecție *Sbornicul de cîntece populare ruse* [61] întocmit de Rimski-Korsakov), acordă o atenție deosebită temeiurilor pentatonice ale scării diatonice care stă la baza alcătuirii melodiilor și conclude că forma străveche a acestei scări este pentatonica anhemitonică. Analizînd melodia (nr. 16 din cîntecele lirice cuprinse în menționatul sbornic),



consideră scara care stă la baza ei ca fiind *„a patra formă de pentatonică"*, denumită *„asiatică"*. Pentru o asemenea clasificare și caracterizare, Meyer se folosește de indicațiile date într-un manual de teorie generală a muzicii de către August Hoeglauer, după care, cele *cinci forme ale scării pentatonice sînt*:



Scanned with OKEN Scanner



În studiul său *Tonalitate melodică și înrudire tonală* (apărut în revista „Die Musik", Berlin, 1942) precum și în altul mai de curînd, *Funcțiile melodice* (apărut în volumul „Festschrift Max Schneider" 1955), Werner Danckert, pe baza șirului cvintelor perfecte, *do-sol-re-la-mi* — lăsînd, deci, la o parte pe cele două formate prin *fa* și *si* —, stabilește cele *cinci moduri pentatonice*, precum și tonicele (T), dominantele (D) și subdominantele (S) care le alcătuiesc :

Modul *Do*	:	*do*	*re*	*mi*	*sol*	*la*	*do*
		T	D_2	D_4	D_1	D_3	T
Modul *Re*	:	*re*	*mi*	*sol*	*la*	*do*	*re*
		T	D_2	S_1	D_1	S_2	T
Modul *Mi*	:	*mi*	*sol*	*la*	*do*	*re*	*mi*
		T	S_3	S_1	S_4	S_2	T
Modul *Sol*	:	*sol*	*la*	*do*	*re*	*mi*	*sol*
		T	D_2	S_1	D_1	D_3	T
Modul *La*	:	*la*	*do*	*re*	*mi*	*sol*	*la*
		T	S_3	S_1	D_1	S_2	T

Sînt, cum se vede, aceleași cinci pentatonice pe care Ellis le reține din cele șase aflate de Helmholtz, construite în alte octave. La aceleași pentatonice anhemitonice ajunge și Fritz Kornfeld, într-un studiu, de asemenea recent, asupra structurii tonale a muzicii chineze, considerînd ca factor care determină cele cinci specii, poziția pe care o are, față de treapta cea mai de jos a scării, șirul celor trei trepte alăturate *1 2 3* (două secunde mari) :

1. 2. 3. . 5. 6. . 1. 2
2. 3. . 5. 6. . *1. 2. 3*
3. . 5. 6. . *1. 2. 3*
5. 6. . *1. 2. 3.* . 5
6. . *1. 2. 3.* . 5. 6

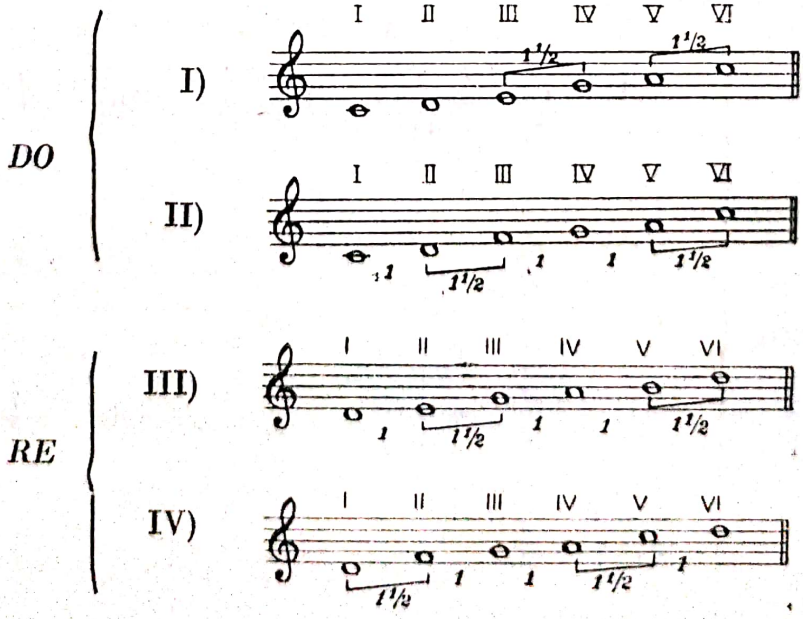
Acestea sînt pentatonicele anhemitonice din manualul lui Hoeglauer. După cum se vede, sînt în afară de a VI-a (cea care „n-a fost găsită întrebuințată nicăieri"), aceleași pentatonice — în altă ordine așezate, bineînțeles, — pe care le-a descoperit Helmholtz, iar Ellis a calculat în „cents" raporturile dintre treptele lor. Fiecare pentatonică este caracterizată de Hoeglauer într-un anumit fel : *do* este considerată asemănătoare majorului („*durähnlich*"), *re* — ca un ton bisericesc („*kirchentonal*"), *mi* — asemănătoare minorului („*mollähnlich*"), *sol* — asiatică („*asiatisch*"), și *la* — ca un ton bisericesc asemănător minorului („*kirchentonal bzw. mollähnlich*"). Drept criterii de caracterizare sînt luate,

deci, cele două moduri, major și minor, ale tonalității, modurile bisericești *re* și *la*, precum și indicația geografică sau entnografică „asiatic". Pentatonica, cea „asiatică", considerată că se află la baza menționatei melodii ruse, este

ceea ce face pe Meyer să cugete la o *influență orientală asupra melodiei slavilor răsăriteni*.

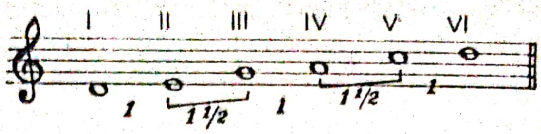
•

Rolul pianului în dezvoltarea și structura muzicii culte apusene este îndeobște recunoscut. Nu se renunță la resursele oferite de acest instrument nici pentru explicarea modurilor pentatonice anhemitonice. Într-adevăr, se face apel mai mult la clapele pianului, la cele negre sau la cele albe — după cum s-a arătat —, de cît la legile acusticii, la teoria elementară a muzicii sau la alte principii științifice, pentru demonstrarea proveniență, a derivării sau formației scărilor de cinci trepte fără semitonuri. Se poate însă încerca o expunere a pentatonicelor anhemitonice, chiar fără a recurge la clapele pianului, și anume, pornind de la însușirile cuprinse în însăși denumirea lor : *game de cinci trepte între care sînt evitate semitonurile*, ceea ce înseamnă că raporturile dintre trepte sînt *secunde mari* (un ton) și *terțe mici* (un ton și jumătate), deci, în întreaga gamă, *trei secunde mari* și *două terțe mici. Ordinea în care cele trei secunde mari și cele două terțe mici se succed, în interiorul unei octave, dă naștere la specii diferite ale pentatonicelor anhemitonice.* Întrebuințînd numai note naturale (fără accidenți) și construind pentatonice anhemitonice în octavele celor șapte note naturale, se obțin 20 asemenea game. (În măsura în care formarea gamei pe baza succesiunii de cvinte perfecte sau rezonanței naturale este întemeiată, în aceeași măsură procedeul aplicat aci pentru aflarea gamelor pentatonice anhemitonice nu poate fi considerat arbitrar.) Cele 20 de game pentatonice anhemitonice (scobițele arată terțele mici) sînt :

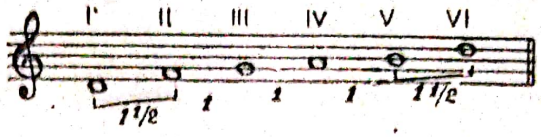


RE

V)

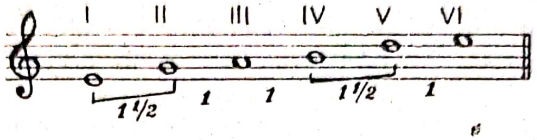


VI)

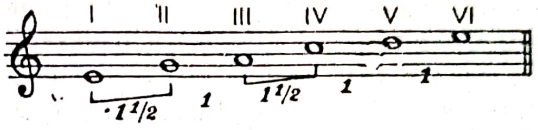


MI

VII)

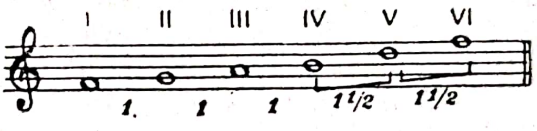


VIII)

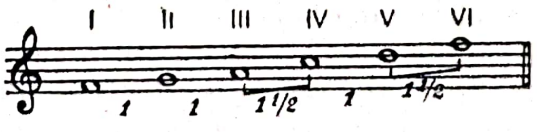


FA

IX)

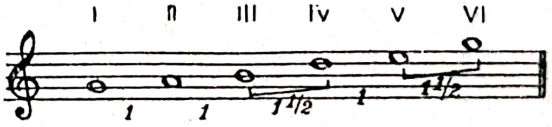


X)

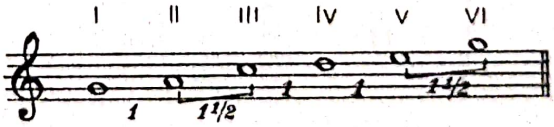


SOL

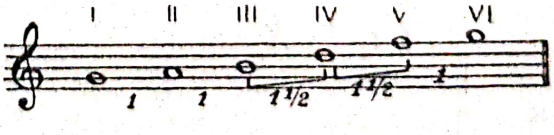
XI)



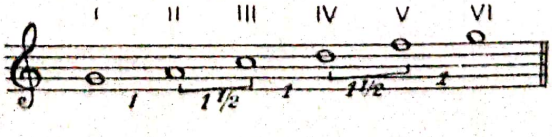
XII)



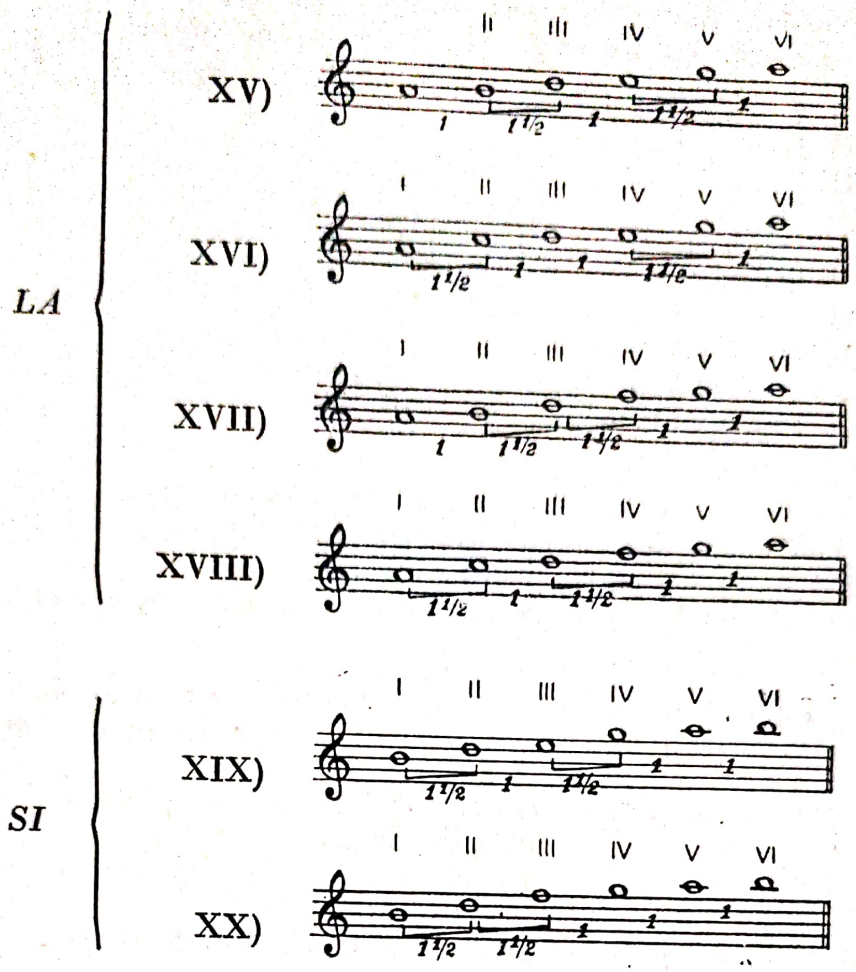
XIII)



XIV)



Scanned with OKEN Scanner



Prin urmare, teoretic, pot fi construite :

în octava	*do-do'*	2 game pentatonice anhemitonice
în octava	*re-re'*	4 game pentatonice anhemitonice
în octava	*mi-mi'*	2 game pentatonice anhemitonice
în octava	*fa-fa'*	2 game pentatonice anhemitonice
în octava	*sol-sol'*	4 game pentatonice anhemitonice
în octava	*la-la'*	4 game pentatonice anhemitonice
în octava	*si-si'*	2 game pentatonice anhemitonice

Deci, pe notele *do, mi, fa* şi *si pot fi construite cîte 2 game pentatonice* anhemitonice, iar pe *re, sol* şi *la, cîte patru.* Luînd în considerare ordinea cvintelor perfecte, se constată că cele trei note pe care se construiesc cîte patru game pentatonice sînt în centrul seriei (formate din „notele centrale" — cum le numeşte Riemann), celelalte, cîte două, la începutul şi sfîrşitul seriei :

fa	*do*	*sol*	*re*	*la*	*mi*	*si*
2 + 2	4 + 4 + 4				2 + 2	

Ţinînd seama de ordinea ascendentă a succesiunilor secundelor mari şi terţelor mici dintre treptele acestor game, se constată *că cele 20 de game penta-*

tonice anhemitonice sînt de 10 specii; și anume, indicînd secunda mare prin cifra 1 (un ton), iar terța mică prin 1 ½ (un ton și jumătate):

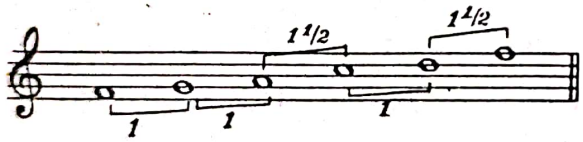
I	1	— 1	— 1½	— 1	— 1½ ;
II	1	— 1½	— 1	— 1	— 1½ ;
III	1	— 1½	— 1	— 1½	— 1 ;
IV	1½	— 1	— 1	— 1½	— 1 ;
V	1½	— 1	— 1½	— 1	— 1 ;
VI	1½	— 1	— 1	— 1	— 1½ ;
VII	1	— 1	— 1	— 1½	— 1½ ;
VIII	1	— 1	— 1½	— 1½	— 1 ;
IX	1	— 1½	— 1½	— 1	— 1 ;
X	1½	— 1½	— 1	— 1	— 1 .

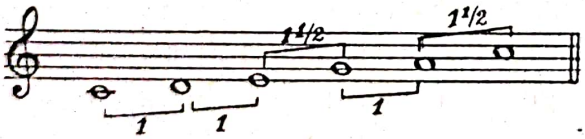
Ele sînt de două categorii:

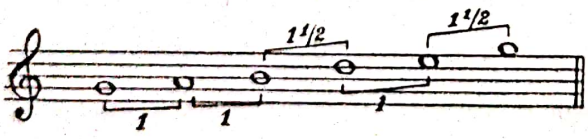
A) formată din primele cinci specii, în care *fiecare specie poate fi construită pe cîte trei note (naturale)* din cele care alcătuiesc seria cvintelor perfecte ascendente (sau a cvartelor perfecte descendente);

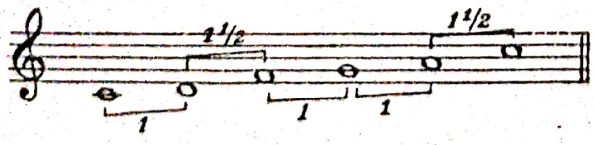
B) restul de cinci, în care *fiecare specie nu poate fi construită decît pe cîte o singură notă*:

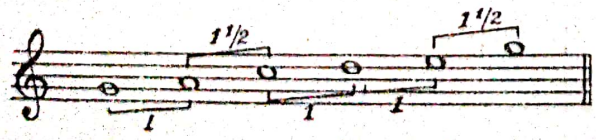
A
- I *fa*, *do* și *sol* — formată din 4 cvinte perfecte ascendente;
- II *do*, *sol* și *re* — formată din 3 cvinte perfecte ascendente și 1 descendentă
- III *sol*, *re* și *la* — formată din 2 cvinte perfecte ascendente și 2 descendente
- IV *re*, *la* și *mi* — formată din 1 cvintă perfect ascendentă și 3 descendente
- V *la*, *mi* și *si* — formată din 4 cvinte perfecte descendente, deci:

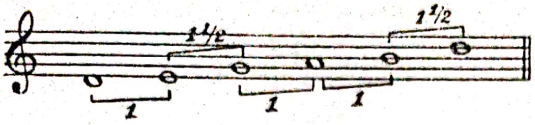
I  *fa do sol re la*;

 *do sol re la mi*;

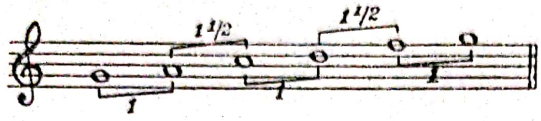
 *sol re la mi si*;

II  *fa do sol re la*;

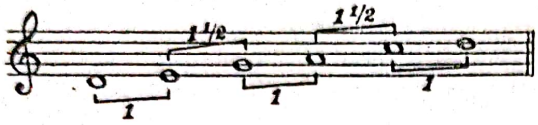
 *do sol re la mi*;



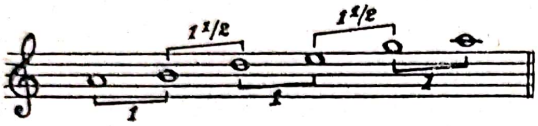
sol re la mi si;

III 

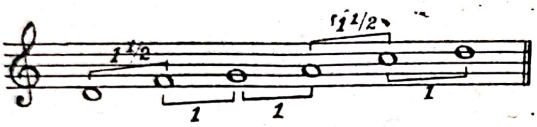
fa do sol re la;



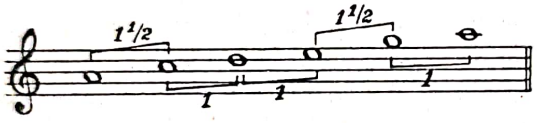
do sol re la mi;



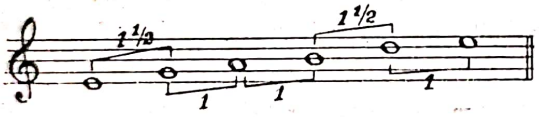
sol re la mi si;

IV 

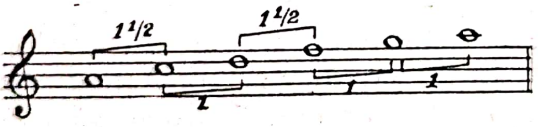
fa do sol re la;



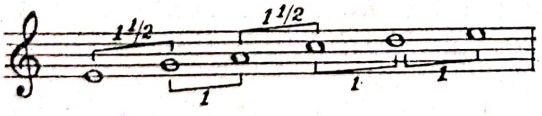
do sol re la mi;



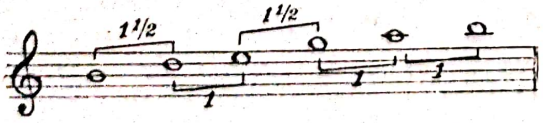
sol re la mi si;

V 

fa do sol re la;



do sol re la mi;

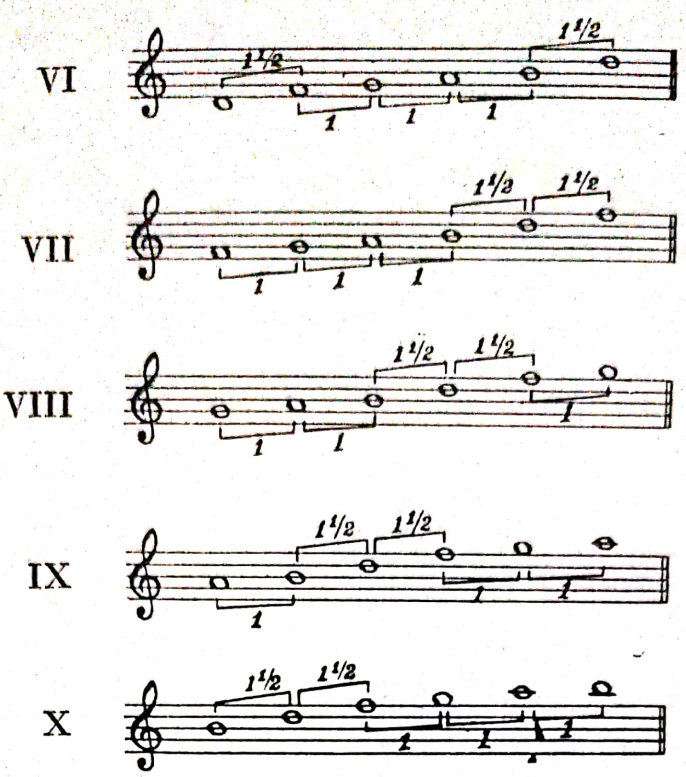


sol re la mi si

B) { VI *re*; VII *fa*; VIII *sol*; IX la; X si

Scanned with OKEN Scanner

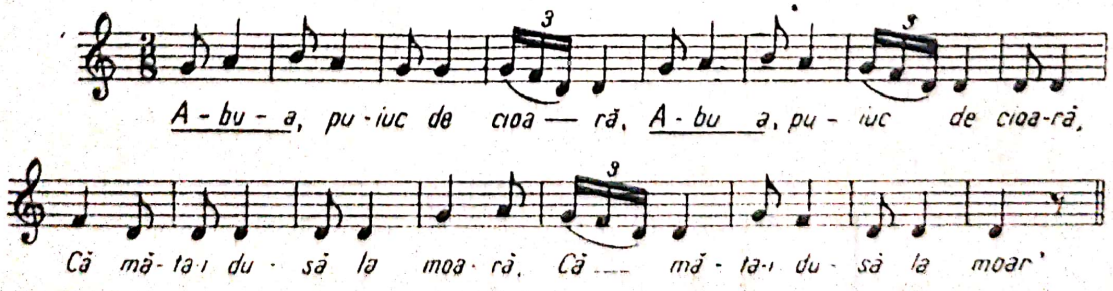
deci :



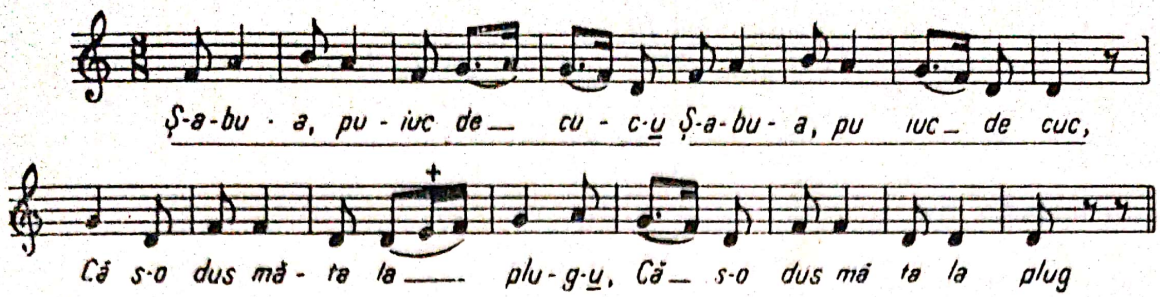
Este de observat că, pe cît de riguros e aplicat principiul succesiunii cvintelor în determinarea ordinei pentatonicelor din categoria A, pe atît pare de arbitrară seria celor cinci pentatonice din categoria B. În formația acestora, la toate cinci lipsesc aceleași două note ale seriei heptatonice : *do* și *mi*. Cele cinci specii din categoria A precum și prima, a VI-a, din categoria B sînt cele șase game pentatonice aflate de Helmholtz, pe temeiul sunetelor înrudite. Cea de a VI-a este, așadar,

re — *fa* — *sol* — *la* — *si* — *re*
1½ 1½

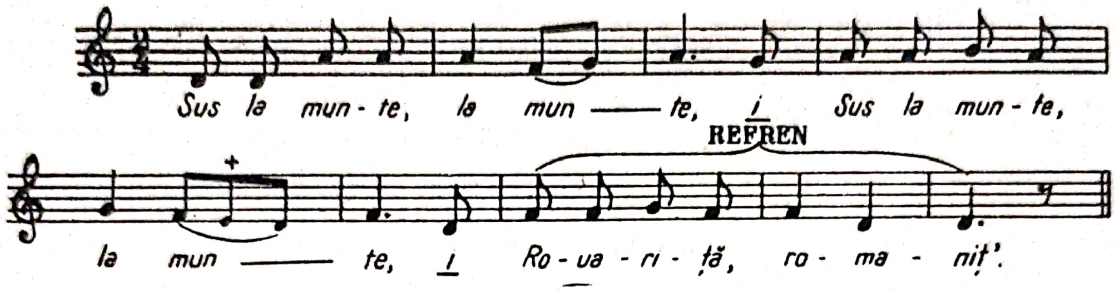
în care cele trei tonuri (secunde mari) constitutive se succed unul după altul, formînd între cele două terțe mici un triton. Această pentatonică este cea despre care Helmholtz spune (după cum s-a arătat mai sus) că *nu a fost găsită întrebuințată nicăieri*, iar Ellis, de asemenea, că *încă nu a fost descoperită în uzul actual. Și totuși, ea se găsește întrebuințată* ; și anume, *în cîntecul popular românesc.* Iată, de exemplu, un *cîntec de leagăn* din Transilvania [62] :



O variantă a lui, cu toată apariția timidă a pienului *mi*, este tot atît de caracteristică pentru exemplificarea acestei pentatonici anhemitonice :


Ș-a-bu - a, pu - iuc de — cu - c-u Ș-a-bu - a, pu iuc — de cuc,
Că s-o dus mă - ta la — plu - g-u, Că — s-o dus mă ta la plug

Din acelaşi ţinut ardelenesc, iată şi o colindă :

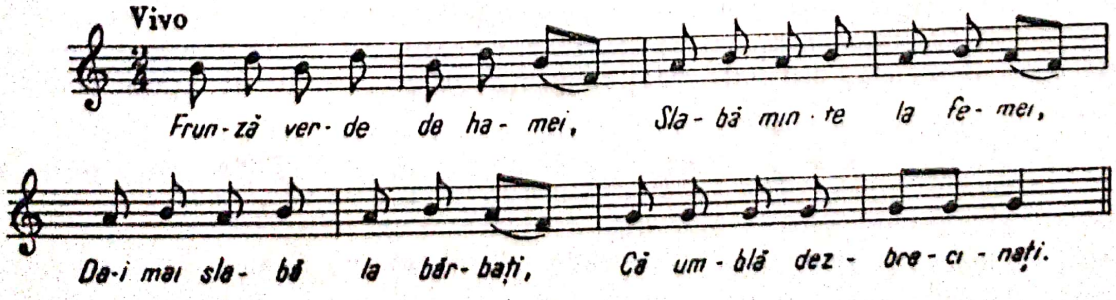


Sus la mun - te, la mun — te, i Sus la mun - te,
la mun — te, i Ro - ua - ri - ță, ro - ma - niț'.

Pentatonica anhemitonică *re — fa — sol — la — si — re*, a VI-a, atît din tabelul întocmit de Helmholtz cît şi din cel înfăţişat aci, indică, prin notele care o alcătuiesc, întregul material sonor, al fiecăreia din cele cinci pentatonice din categoria B, diferenţiindu-se deci, numai prin octavele în care ele se formează : *re-re'*, *fa-fa'*, *sol-sol'*, *la-la'* şi *si-si'*. Dacă, cu privire la pentatonica *re* (a VI-a din tabel) a fost pusă întrebarea asupra faptului dacă ea există în practica muzicală (răspunsul fiind pînă acum categoric negativ), asupra celorlalte patru, *fa*, *sol*, *la* şi *si*, de îndată ce ele nici măcar ca ipoteze nu au existat, nu putea fi pusă întrebarea cu privire la aflarea lor în muzica vreunui popor. Întrebuinţarea pentatonicii *re* în muzica populară românească sugerează cutezătoarea întrebare dacă nu cumva şi celelalte patru pentatonice din categoria B s-ar putea afla în practica muzicală a poporului nostru. Răspunsul nu este uşor de dat, cercetări mai temeinice în această privinţă nefiind făcute pînă acum. Din cîte se ştie, nu au fost descoperite sau nu au fost date la iveală exemple de melodii româneşti în pentatonica *si* (a X-a). *Dar se găsesc întrebuinţate celelalte trei, fa, sol* (a VIII-a) *şi la* (a IX-a). Ele se află printre culegerile de melodii făcute de Béla Bartók în Transilvania. Astfel în pentatonica anhemitonică *sol*,

$$\text{sol} \overset{1}{—} \text{la} \overset{1}{—} \underset{1\ \frac{1}{2}}{\text{si}} \underset{1\ \frac{1}{2}}{—} \text{re} — \text{fa} \overset{1}{—} \text{sol}$$

este următoarea melodie a unui cîntec de joc [63] :

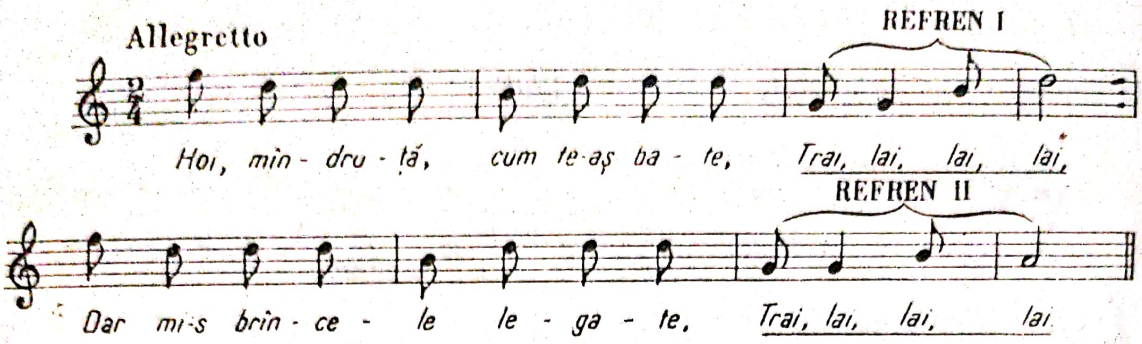


Frun - ză ver - de de ha - mei, Sla - bă min - te la fe - mei,
Da-i mai sla - bă la băr - baţi, Că um - blă dez - bre - ci - naţi.

În pentatonica anhemitonică *la*,

$$\overset{1}{la} - si - re' - \overset{1}{fa'} - \overset{1}{sol'} - la'$$
$$1\ \tfrac{1}{2}\quad 1\ \tfrac{1}{2}$$

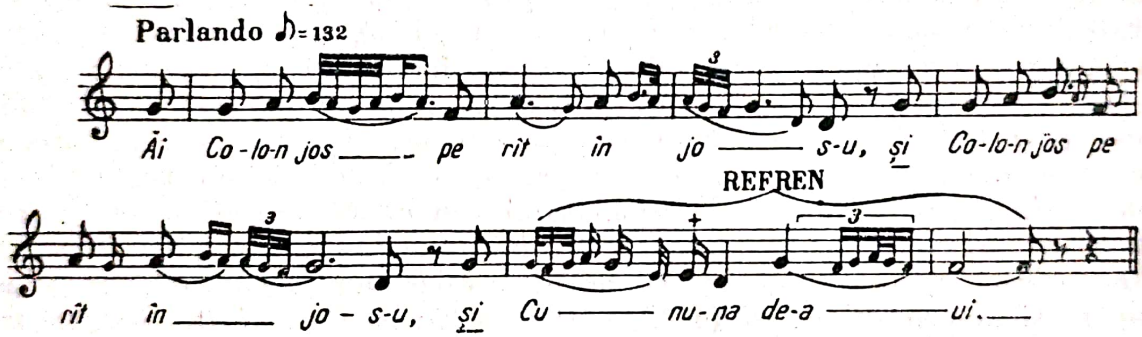
este melodia [64]:



Iar în pentatonica anhemitonică *fa*,

$$\overset{1}{fa} - sol - \overset{1}{la} - \overset{1}{si} - re' - fa'$$
$$1\tfrac{1}{2}\quad 1\tfrac{1}{2}$$

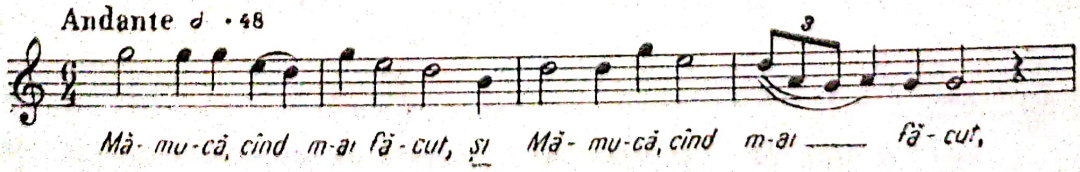
poate fi considerată melodia colindei ce urmează — culeasă de Bartók din regiunea Clujului și publicată în volumul său de colinde românești (nr. 72):

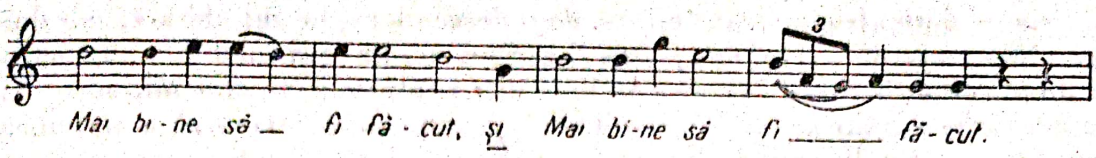


La rezultatele obținute în cercetările etnografice și etnologice muzicale asupra gamelor pentatonice anhemitonice, studiul melodiei populare românești adaugă astfel contribuții noi, impune cercetări, culegeri și analize noi, scoate la lumină aspecte inedite, necunoscute sau neluate în considerare pînă acum, așa cum este *existența în practica muzicală transilvăneană a celor patru specii de game din categoria B*, de pe *re*, *fa*, *sol* și *la*.

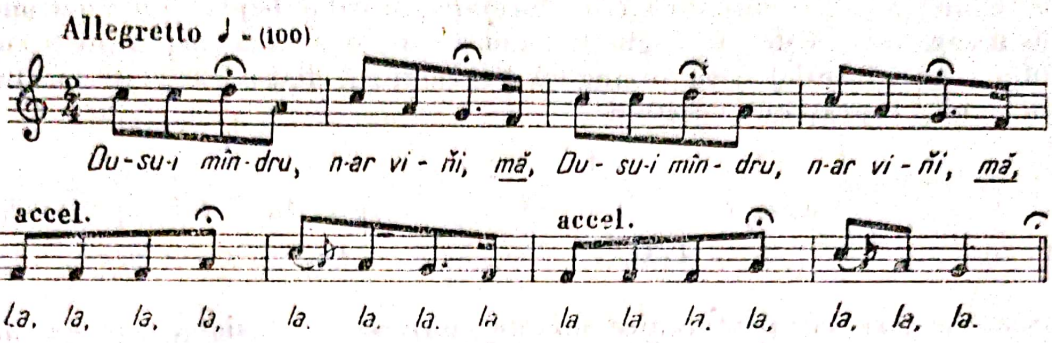
Dar *prezența pentatonicii anhemitonice în folclorul muzical românesc nu se limitează, firește, la aceste patru cazuri excepționale. Ci și alte specii sînt frecvent întrebuințate; și în toate regiunile țării.* Iată, ca exemple, următoarele trei melodii luate, de asemenea, din culegerile făcute de Béla Bartók în Transilvania:

I [65]

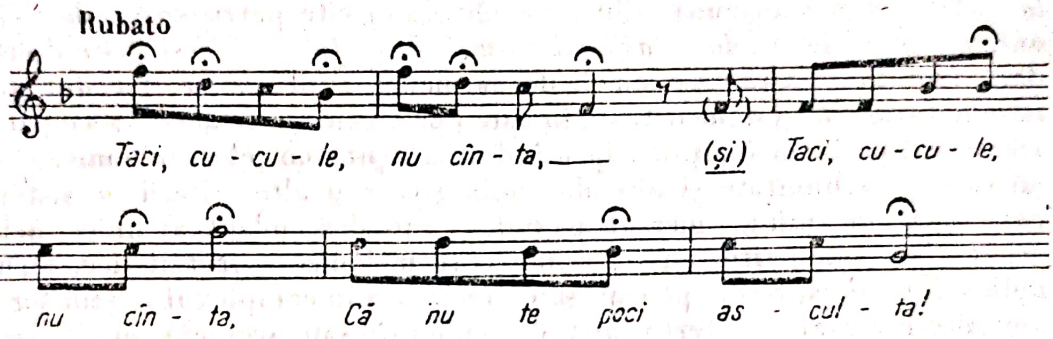




II [66]



III [67]

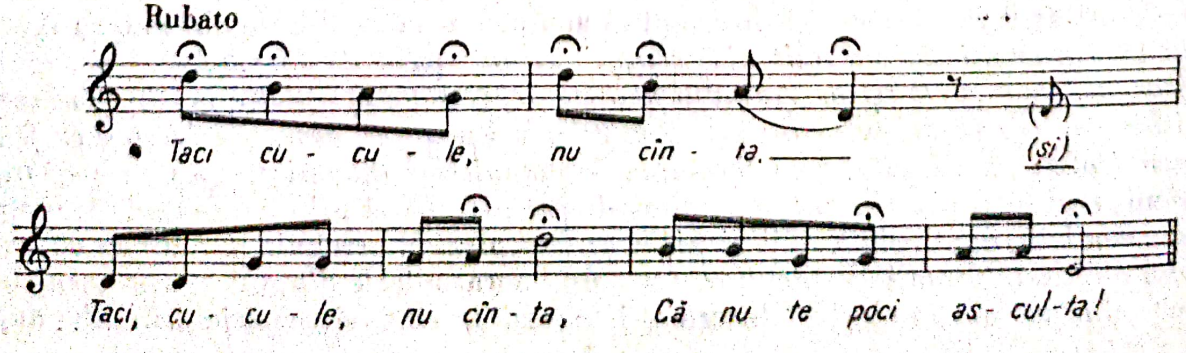


Adoptînd sistemul preconizat de Ilmari Krohn cu privire la orînduirea melodiilor populare potrivit structurii lor melodice [68], sistem întrebuinţat de acesta în publicarea culegerii de cîntece populare finlandeze *(Suomen Kansan Säwelmiä, I, Hengelisiä Säwelmiä)*, Béla Bartók a transpus melodiile populare culese de el în aşa chip, ca toate să sfîrşească cu nota *sol*, *ca şi cum toate ar fi în tonalităţile sol major* sau *sol minor*. S-a trecut, însă, cu vederea că însuşi Ilmari Krohn face rezerve asupra acestui procedeu, atunci cînd melodiile sînt în *„tonalităţi vechi“*, pentru care ar trebui stabilite alte reguli. *Cu atît mai puţin a fost luată în seamă structura pentatonică a melodiilor* — atunci cînd este cazul, bineînţeles. Iar dacă în stabilirea ordinei şi a structurii „tonalităţilor vechi“, adică a heptatonicilor diatonice, a „armoniilor“ antice şi a „modurilor“ sau „tonurilor“ medievale, rezultatele cercetărilor istorice sînt concludente, cercetările prezenţei pentatonicii anhemitonice şi a speciilor ei în muzica populară românească nu oferă încă asemenea sigure temeiuri. Dar oricît de modeste şi nesigure ar fi rezultatele obţinute pînă acum, nu poate fi îndoială asupra faptului că *pentatonicele anhemitonice reprezintă un stadiu de dezvoltare al sistemului muzical, care este anterior stadiului heptatonic. Genetic şi evolutiv privind formarea sistemelor muzicale, existenţa pentatonicelor nu poate fi, deci, considerată ca fenomen izolat, fără legătură cu formarea heptatonicelor diatonice*, spre care — prin pieni, mai întîi prin intervenţia unui singur pien (deci printr-o fază de tranziţie hexatonică), apoi prin ambii pieni — se dezvoltă. Nu trebuie trecute cu vederea nici diferitele funcţii ale pienilor. Iar cum heptatonicele diatonice, atît „armoniile“ eline cît şi „modurile“ bisericeşti (ehurile), sînt sistematic *orînduite după*

înălțime — doric, frigic, lidic *(mi, re, do)*, descendent, în antichitate, sau doric, frigic, lidic, mixolidic *(re, mi, fa, sol)*, ascendent, în evul mediu —, de această orînduire, după înălțime, nu se pot lipsi nici pentatonicele anhemitonice, dacă într-adevăr se admite că ele se dezvoltă sub presupoziția devenirii, a amplificării lor în heptatonice diatonice. Numai că, dacă succesiunea subdiviziunilor octavei, a tonurilor și a semitonurilor, în formarea scărilor heptatonice diatonice, este în fiecare octavă de un singur fel, unică, într-o octavă neputînd fi construită (din note naturale) decît o singură heptatonică diatonică — de ex. în octava *re — re'*, heptatonica diatonică

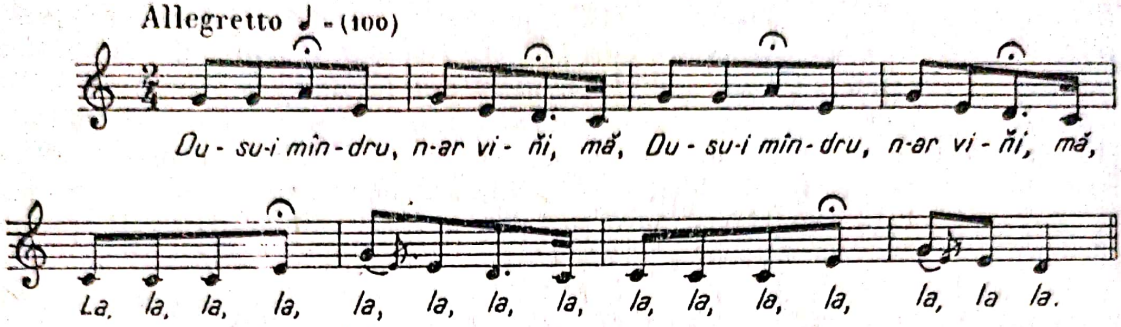
$$\text{re} \overset{1}{—} \text{mi} \underset{1/2}{—} \text{fa} \overset{1}{—} \text{sol} \overset{1}{—} \text{la} \overset{1}{—} \text{si} \underset{1/2}{—} \text{do} \overset{1}{—} \text{re}' —,$$

cinci din cele zece pentatonice anhemitonice se construiesc, cum s-a arătat, în cîte trei octave, după cum, pe de altă parte, în octavele *re — re'*, *sol — sol'* și *la — la'* pot fi construite (din note naturale) cîte patru specii de pentatonice anhemitonice, iar în *do — do'*, *mi — mi'*, *fa — fa'* și *si — si'*, cîte două; și încă, dacă teoretic există *zece* specii de asemenea pentatonice, nu sînt decît *șapte* note naturale, deci *șapte* octave, în care pot fi construite aceste zece pentatonice. De aceea, pe lîngă înălțime, în orînduirea pentatonicelor anhemitonice trebuie aflate și întrebuințate și alte determinative sau alte criterii de sistematizare, cum ar fi, de pildă, mersul ascendent sau descendent al liniei melodice, în general, sau, în parte, anumite elemente melodice caracteristice, formule melodice, funcții expresive pe care și le precizează în complexul mișcărilor melodice anumite intervale (ca terța mică descendentă sau secunda mare ascendentă) și chiar note (ca finalis sau ca emmeles, subfinalis) ș.a. Cu atît mai arbitrar, nefiresc și neintuitiv, apare astfel, procedeul transpunerii tuturor melodiilor pentatonice anhemitonice în așa fel ca ele să termine cu nota *sol*. (În discuție nu este, bineînțeles, înălțimea reală la care a fost executată melodia de către respectivul cîntăreț.) Prin urmare, în loc de *sol minor*, cum este transpusă melodia celui de al III-lea cîntec de-aci, *Taci, cucule*, mai firesc este ca, în primul rînd, ea să fie scrisă cu note naturale, iar în al doilea rînd, din cele trei heptatonice anhemitonice, *re*, *la*, și *mi*, în care poate fi scrisă, să fie aleasă cea corespunzătoare ordinii care stă la baza sistemului respectivei culturi muzicale populare potrivit propriilor ei legi de dezvoltare istorică și tranziție de la pentatonicele anhemitonice la heptatonicele diatonice. Pentru aceleași motive trebuie cercetat dacă și în ce măsură și celelalte două melodii pot termina pe nota *sol*. Oricum, cugetînd la acordajul lirei antice, mai potrivit, deci, ar fi ca melodia cîntecului *Taci, cucule* să fie scrisă, bunăoară, astfel:

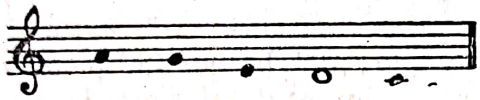


adică (ținînd seama și de caracterul preponderent descendent al melodiei), în *mi* :

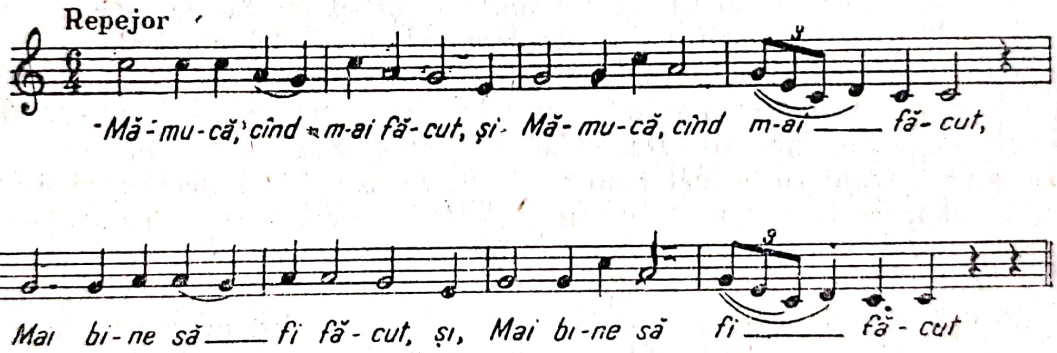
Melodia celui de-al doilea cîntec, *Du-su-i mîndru*, ar urma să fie scrisă astfel :



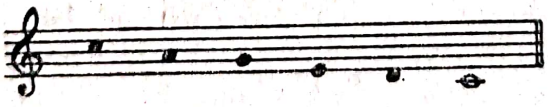
adică în *re* :



Iar melodia celuilalt cîntec, *Mămucă*, astfel :



adică în *do* :



În ale sale *Tabele de istoria muzicii*, învățatul Arnold Schering fixa pentatonica anhemitonică în cultura muzicală a sumerienilor din Mesopotamia și apoi a vechiului Babilon, 3 500—2 500 ani î. e.n., iar cu 750 ani î.e.n. stabilea întrebuințarea ei în Grecia, fiind preluată din vechiul Orient. *În străvechile straturi de cultură muzicală ale orînduirii gentilice matriarhale de pe pămîntul patriei noastre, băștinașii și-au făurit variate și originale elemente pentatonice anhemitonice autohtone, care supraviețuiesc pînă azi în structura melodică a cîntecului popular românesc.* Ca în tezaurul melodic al întregului nostru folclor muzical, game pentatonice anhemitonice se păstrează și în muzica populară oltenească (cum urmează a se dovedi prin exemple).

Pentatonicele nu sînt însă singurele elemente tonale care împlîntă rădăcinile muzicii românești adînc în trecut. În melosul oltenesc sînt elemente arheologice — muzicale, firește — care nu au putut fi cunoscute și studiate, nici măcar luate în considerație, ele nefiind publicate, nici culese și nici chiar descoperite. Într-o încercare de *preistorie* a muzicii europene, același învățat, Curt Sachs, releva, printre altele, chiotele ciobanilor români „*les cris rauques qui interrompent certains chants de pasteurs en Roumanie*“, precum și felul cum româncele cheamă păsările, „*le gloussement des Roumaines*“, pe care le consideră drept *relicve vivante* ale unei civilizații muzicale preistorice. [69] Nici ele nu sînt singurele care atestă această străveche viață muzicală românească; *oltenesc*, în această ordine de idei, e și „*aulitul*“, „*aguguitul*“ sau „*huhurezatul*“, pe lîngă *chiuituri* sau *chiote*, care nu sînt numai ciobănești — și specificele *chemări ale păsărilor domestice și ale vitelor*. Constatarea prezenței lor impune o firească întrebare: de la aceste relicve preistorice pînă la pentatonicele a căror întrebuințare în muzica oltenească a fost afirmată aci, nu este legătură? Înaintea apariției pentatonicelor, nu sînt sisteme tonale care să poată schița imaginea genezei și a unui lanț de evoluție de la forme mai elementare, de la cele mai elementare care se descopăr, pînă la sistemul pentatonic? Nu urmărim a încerca aci să stabilim — după cuvîntul lui Curt Sachs — o cronologie a muzicii populare, „*a chronology of folk-music — no absolute chronology with exact dates, but a relative one which instablishes the greater or less age of different styles*“. Ca hotărît reprezentant al darwinismului aplicat la muzică, Wilhelm Tappert [70] vrea să lămurească probleme ale evoluției muzicale și de cîntec popular, susținînd că orice melodie este, în ultimă consecvență, de derivat dintr-o formă melodică primordială, cum este de recunoscut în cîntecele de copii sau în strigăt, în chemare. Dar chiar dacă nu s-ar împărtăși întru totul aceste idei asupra evoluției formelor muzicale [71], va trebui să reflectăm că nu este de admis ca între cele două momente, unul de „preistorie“ — cum îl consideră Curt Sachs — și altul, „pentatonica“ (de ajungere sau de trecere mai departe spre heptatonică) să fie un hiatus. Ellis însuși consideră că scările muzicale reprezintă o mare dezvoltare și că, probabil, ele au fost precedate de două sau trei note variate ritmic (*„scales them-selves are a great development, and two or three notes, varied rhythmically, probably long preceded them“*). Dacă din lipsa materialului etnografic necesar nu se va putea urmări, inel cu inel, lanțul de evoluție de la faza relicvelor vivante menționate, la dezvoltări ulterioare, la faza pentatonică, să încercăm cel puțin a aduna elemente muzicale anterioare, precedente stadiului pentatonic, *prepentatonice* [72]. Pentru lămurirea chestiunilor în discuție, să recurgem din nou la vechile scrieri ale clasicismului elin. Περὶ μουσικῆς, dialogul lui *Plutarch* asupra muzicii antichității eline, cea dintîi încercare de istorie a muzicii, constată că Κρέξος δέ καὶ Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος καὶ οἱ κατὰ ταύτην τὴν ἡλικίαν γεγονότες ποιηταὶ φορτικώτεροι καὶ φιλόκαιροι γεγόνασι, τὸν φιλάνθρωπον καὶ θεατρικὸν νῦν ὀνομαζόμενον ‹τρόπον› διώξαντες τὴν γὰρ ὀλιγοχορδίαν καὶ τὴν ἁπλότητα καὶ σεμνότητα τῆς μουσικῆς παντελῶς ἀρχαϊκὴν εἶναι συμβέβηκεν.[73]
Deci, arătînd căderea în vulgaritate și în afectația noutății a unora dintre compozitorii muzicali, Plutarh face constatarea că *oligocordia* — puținătatea sune-

Scanned with OKEN Scanner

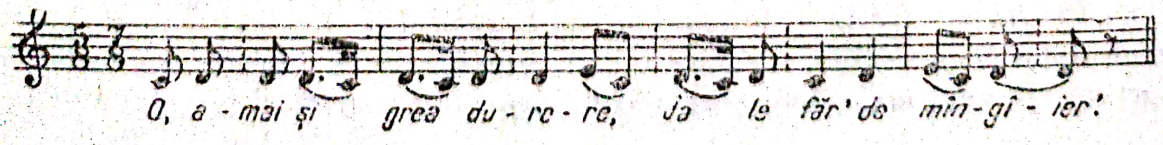
telor (*nu a coardelor*, χορδή însemnînd nu numai coardă, ci şi sunet, treaptă de gamă [74]) —, simplitatea şi gravitatea muzicii *fură considerate de aci înainte ca vetuste*, arhaice... Mai departe dialogul conţine alt loc de luat în seamă: Καὶ οἱ παλαιοὶ δὲ πάντες οὐκ ἀπείρως ἔχοντες πασῶν τῶν ἁρμονιῶν ἐνίαις ἐχρήσαντο; adică, — în traducerea celor doi eleniști francezi — : *„d'une manière générale, si les anciens n'ont fait usage que d'un petit nombre de modes, ce n'est pas faute de les connaître tous"* [75]. Atît de simetrică este construcţia teoretică a sistemului tonal elin, desăvîrşită apoi — σύστημα τέλειον —, încît pare de neînţeles că practica nu păstra aceeaşi perfectă ordine în folosinţa armoniilor. Aceeaşi poziţie deosebită a practicii faţă de sistemul teoretic o arată şi începuturile muzicii gregoriene, care nu întrebuinţau din octoih decît modurile plagius proti sau hypodorius şi plagius tetrardi sau hypomixolydius [76]. Şi continuă textul lui Plutarh: οὐ γὰρ ἡ ἄγνοια τῆς τοιαύτης στενοχωρίας καὶ ὀλιγοχορδίας αὐτοῖς αἰτία γεγένηται; deci, în traducerea nu întru totul exactă a numiţilor eleniști: *„ce n'est point par ignorance qu'ils se sont mis si fort à l'étroit (?) et n'ont employé que si peu de cordes"*. Cei vechi întrebuinţau — în termenii corespunzători latini din traducerea lui Volkmann — *„angustias et paucitatem chordarum"*. Mai departe, în traducerea aceloraşi eleniști francezi, textul spune: *„ce n'est point par ignorance qu' Olympos, Terpandre et les sectateurs de leur école ont retranché de leurs chants la multiplicité des sons* [τὴν πολυχορδιάν] *et la variété des modulations* [ποικιλίαν]".

Terpandru, cea mai veche figură istorică a muzicii eline, trăieşte pe la 675 î.e.n. Aceasta este epoca cea mai apropiată în care trebuie plasaţi „cei vechi", despre care dialogul lui Plutarh dă relaţii şi cînd se datează întrebuinţarea acelor στενοχωρίας καὶ ὀλιγοχορδίας. Pentru susţinerea tezei sale relative la simplitatea mijloacelor de expresie muzicală, autorul opune acestora ἣν πολυχορδίαν τε καὶ ποικιλίαν, *policardia*, mulţimea sunetelor, şi varietatea. Ce sînt, în realitate, aceste stenohorii şi oligocordii, arată îndeajuns de clar etimologiile cuvintelor. Dar se pare că tocmai claritatea derivării etimologice sileşte filologia clasică să ocolească traducerea exactă a celor două noţiuni muzicale ale antichităţii eline. Dat fiindcă din întreaga producţie muzicală a clasicităţii greceşti nu au fost descoperite pînă azi decît numai 12 documente, care conţin notaţia muzicală a pieselor, iar ca vechime, nici unul nu depăşeşte secolul al doilea dinaintea erei noastre, este de înţeles ca filologia să nu afle sensul adevărat al unei muzici de proporţii reduse, restrînse, înguste, limitate, de mică întindere, de scurtă durată — aceasta este *stenohoria* — şi muzica formată dintr-un număr mic de sunete, din puţine sunete — *oligocordia* — ; astfel de muzică stenohorică şi oligocordică nu conţin documentele muzicale antice, atît de temeinic studiate, descifrate şi răspîndite. Filologiei nu avea de unde să-i fie cunoscută; ea nici măcar nu putea presupune existenţa unei astfel de muzici. Sînt explicabile, deci, erorile care se strecoară în traducerile textului elin şi în comentariile asupra lui. Nu este nicidecum vorba în dialogul lui Plutarh despre cei vechi că *„ils se sont mis si fort à l'étroit"*, ci că ei au făcut uz, în muzica lor, de stenohorii şi oligocordii, melodii de mică întindere, formate dintr-un redus material fonic, din puţine sunete. În teoria cîntului gregorian se păstrează pînă azi noţiunea de ambitus [77]. Etnologia muzicală germană a introdus în terminologia de specialitate cuvintele *„Tonarmut"* (sărăcie de sunete) şi *„Engmelodik"* (melodică îngustă). Stenohoriile şi oligocordiile — aşa cum sînt menţionate de Plutarh, ca semne distinctive ale unei mai vechi perioade de dezvoltare muzicale — sînt luate în

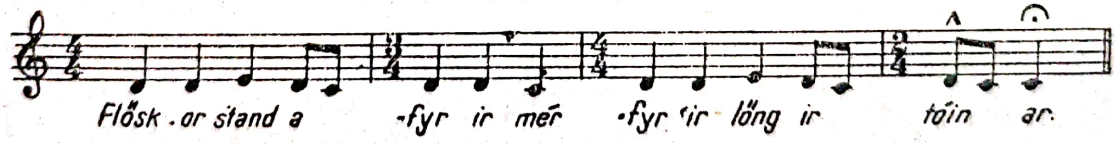
Scanned with OKEN Scanner

consideraţie de învăţatul Robert Lach [78], şi anume în legătură cu constatarea că *melodiile primitive întrebuinţează un singur sunet sau un grup format din puţine, 2—3 sunete, care se repetă într-o obositoare monotonie*. Trecerea de la un sunet la două, apoi la trei, la patru, această amplificare progresivă a materialului fonic, a sugerat istoricului englez John Frederic Rowbotham [79] ideea unei specifice forme a evoluţiei muzicii, fiecare sunet adăugat reprezentînd o fază nouă de dezvoltare, fază de evoluţie. Astfel stabileşte el în muzica primitivă şi arhaică stadii — „*stages*“ — de dezvoltare, după numărul sunetelor întrebuinţate : *stage of one tone, of two tones, of three tones* (stadiul de un sunet, de două sunete, de trei sunete) etc. Părerea ar rămîne simplă ipoteză fără documentele muzicale doveditoare. Ştiinţa muzicii comparate, folclorul muzical şi nu în neînsemnată măsură studiile asupra cîntului gregorian, contribuiesc cu redus, dar preţios material melodic la constatarea oligocordiilor, prezenţa lor verificîndu-se atît în muzica primitivilor, cît şi în cea a vechilor popoare ale Orientului şi dovedind străvechi substraturi de cultură muzicală la popoarele la care se află. Asupra unei astfel de epoci dă referinţe dialogul lui Plutarh. Înainte de Terpandru, muzica nu depăşea un tetracord ceea ce, tocmai, caracteriza străvechimea ei. Dar acest stadiu, depăşit de Terpandru, presupune unul anterior, de trei sunete, o *tricordie*, o muzică şi mai veche sau mai redusă fonic decît tetracordul. Într-adevăr, însăşi citatul dialog relatează clar : Μαρτυρεῖ γοῦν τὰ Ὀλύμπου τε καὶ Τερπάνδρου ποιήματα καὶ τῶν τούτοις ὁμοιοτρόπων πάντων· τρίχορδα γὰρ ὄντα καὶ ἁπλᾶ διαφέρει τῶν ποικίλων καὶ πολυχόρδων, ὡς μηδένα δύναθαι μιμήσασθαι τὸν Ὀλύμπου τρόπον, ὑστερίζειν δὲ τούτον τοὺς ἔν τῶν πολυχόρδωι τε καὶ πολυτρόπωι κατάγενομένους. Weil şi Reinach traduc astfel : „*J'en ai pour témoin les compositions mêmes d'Olympos et de Terpandre et de tous les maîtres du même style. Avec leur nombre exigu de cordes et leur simplicité, elles l'emportent à tel point sur les compositions variées et multicordes, que nul ne peut imiter le style d'Olimpos et qu'il laisse derrière lui tous les auteurs d'airs chargés de notes et de modulations*“. Termenul τρίχορδας este deci redat în limba franceză prin cuvintele „*nombre exigu de cordes*“. Într-o notă explicativă, editorii arată că „τρίχορδα, *que nous n'avons pas le droit de corriger, est pris ici au figuré; il va sans dire que ni Olympos, ni Terpandre, n'ont jamais écrit de mélodies à trois notes.*“ Părerea aceasta urmează însă a fi revizuită. Nu este vorba aici nici de sens figurat (nici de instrumentul numit τρίχορδον — a cărui invenţie este atribuită lui Hyagnis —), ci „*de poësies chantantes ou d'airs qui ne rouloient que sur trois cordes*“ [80], *tricordiile*, arătînd un număr determinat de sunete — *3* — şi nu unul nedeterminat ca *oligocordiile*, mai cu seamă luînd în considerare şi faptul că muzica elină antică nu trebuie socotită ca fiind numai de provenienţă cultă, ci şi populară, folclor muzical, cum se zice azi, printre care, în primul rînd θρῆνοι, Αἴλινα (bocete) şi Παιᾶνες (päane), dar şi numeroase cîntece de muncă, de leagăn, al păzitorilor de vite [81] etc. *Iar tricordii se întîlnesc pînă în vremea noastră, şi, de subliniat, în practica muzicală a românilor.*

Aşadar, evolutiv, pentatonicii îi precede o muzică *oligocordică*; o asemenea muzică, după relatarea lui Plutarh, este cea tricordică, de trei note. Iată o astfel de muzică, un cîntec de stea oltenesc [82] :

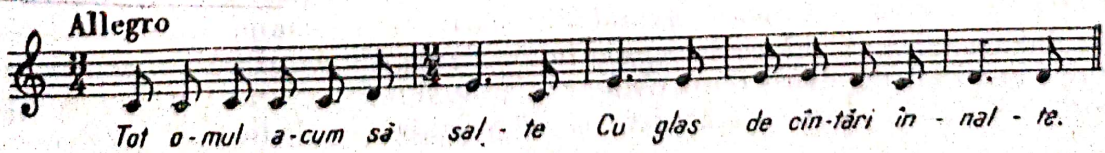


Do, re, mi — sînt cele *trei note* care alcătuiesc această veritabilă *tricordie oltenească*. Chiar de la început se definește o pronunțată încordare dramatică. Ea este concentrată în opoziția dintre *re*, care își impune funcția de *axă tonală* și de *vox finalis*, ca *tonica* (în tonalitate), și între *do*, subfinalis, subtonica. În textul melodiei, *re* apare de 11 ori, ceea ce și corespunde decisivei sale funcțiuni modale, iar *do* de 7 ori, din cele numai 20 sunete, care agită învolburatul curs al melosului; *mi* nu intervine decît de 2 ori, dînd un accent straniu, un plus de fior dramatic, dar și de împăciuitoare resemnare, cadențelor interioară și finală, pe care le inițiază și le conturează. În general, în muzica oltenească, de altfel ca în cea românească de pretutindeni, cînd energia începutului cîntecului este acumulată în intervale de secundă — între subfinală și finală (*do-re*) sau în prime, rezultînd din bătaia ritmică a axei tonale (*re-re*) —, se dezlănțuie imediat un elan mai viu, o mai mare expansiune, melodia făcînd salturi, de cele mai multe ori de cvintă — uneori și de sextă —, ceea ce dovedește un stadiu de mai tîrziu al dezvoltării. În tricordia cîntecului de stea examinat aci, după secunda ascendentă inițială și după cele două prime, care precizează rolul funcțional preponderent al axei tonale (*re*), dar care și amplifică efluviul energiei melodice, cursul freamătului sonor pare oprit o clipă într-un *re* prelungit ca durată, dînd impresia unei stagnări și tulburătoare dezorientări; ritmul își impune însă puterea sa expresivă în creația melosului, se îngemănează modestului raport sonor, iar cursul melodiei coboară la subfinală, lămurind țărmurirea oligocordică, fixînd definitiv jocul *do-re* (*mi* intervenind numai în preajma cadențelor), sporind astfel concentrarea, limpezind caracterul afectiv, accentuînd și interiorizînd tensiunea dramatică. Revine palpitului ritmic esențial rost în concentrarea emoției și în dezinvoltura expresivă a cîntecului. De cinci ori secunda inițială, *do-re*, apare, în variate aspecte ritmice, configurîndu-se ca leitmotiv al amplificării zbuciumului dramatic, pentru ca apoi să culmineze într-un grav spondeu de pătrimi, singurul în cursul melodic, ambele note componente accentuate ca două fatale și surde căderi în hău. Elanul se ridică încă o dată la *mi*, dar cade iarăși la secunda originară, articulată cu valori de optimi, ca ecou al spondeului anterior; împreună cu nota de încheiere, ea afirmă încă o dată și definitiv poziția de *vox finalis* a lui *re*, cele trei note ale epilogului încheind ca un geamăt, freamătul melodic în aceeași identică formă a începutului. Ritmul contribuie la precizarea caracterului așa de clar definit al acestei oligocordii, a tricordiei, față de altele similare. Ele sînt extrem de rare în spațiul european. Iată una islandeză [83]:

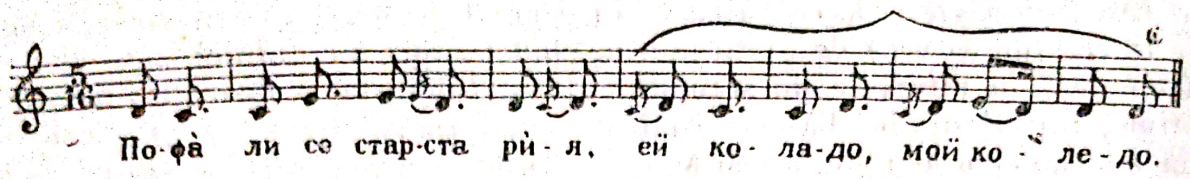


Depărtare considerabilă între Oltenia și Islanda! Mai depărtate sînt însă cele două tricordii ca stil.

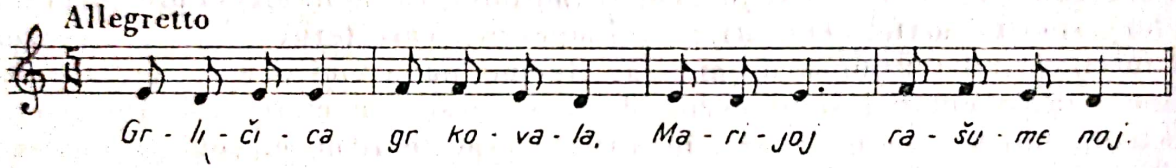
Între altele, tricordia islandeză are finala *do*, cea oltenească *re*. Numeroase tricordii sînt de aflat în celelalte ținuturi românești. Urmează una din Muntenia, o „colindă de Crăciun“ [84]:



Ca și la cea din Oltenia, finala ei este *re*. Cursul melodiei este mai liniștit, cu un însemnat minus de avîntare ritmică, dar e mai cantabil decît dramatica tricordie oltenească. Afinitățile dintre ele sînt însă evidente. Numeroase tricordii se află în muzica slavilor balcanici, cu deosebire la bulgari. Vecinii de peste Dunăre le-au cules și publicat. Într-una din bogatele colecții publicate de Vasile Stoin, care cuprinde 4076 melodii, 188 dintre ele sînt tricordice. Iată una din acestea, o colindă (cu refrenul „*ei koledo, moi koledo*“) [85] :

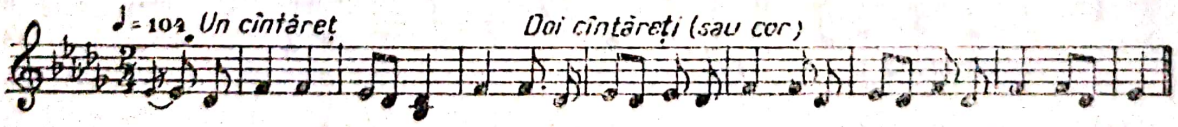


Secția de muzică populară a Muzeului etnografic din Zagreb, într-o dare de seamă asupra activității, publică și 26 melodii rituale, în privința cărora se făcea constatarea că materialul sonor din care sînt formate este foarte redus, de cele mai multe ori un tricord : „*der Tonumfang der Melodien ist meistens sehr klein : Trichord (10, 21 erster Teil, 22, 23, 25, 26)* [86]“.
Iată una din aceste melodii [87] :



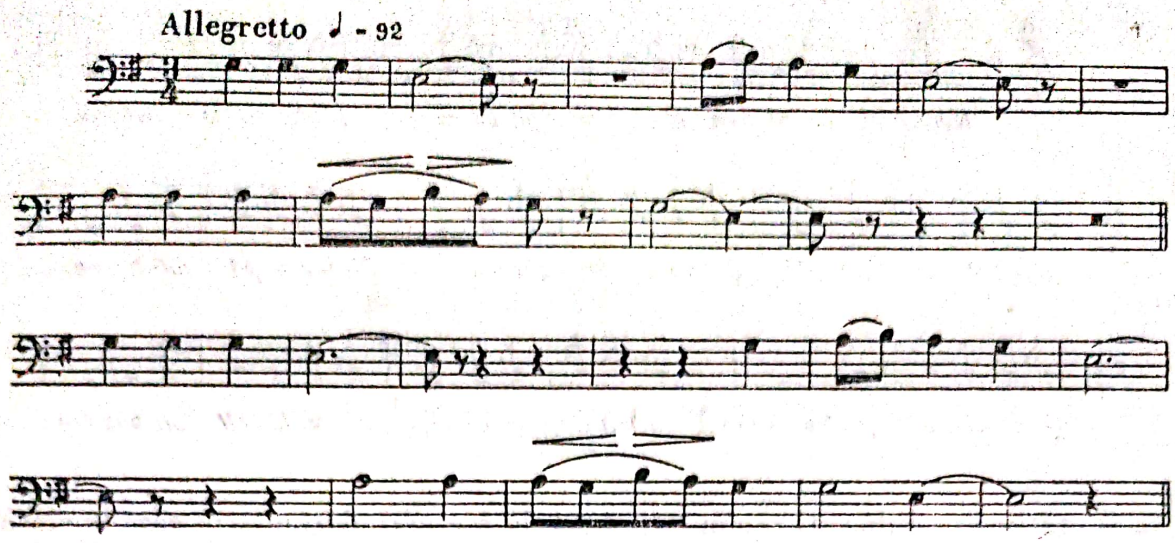
Este și aceasta, deci, o tricordie tot cu finala *re*; dar ambitusul ei este de terță mică, nu mare ca al precedentelor. În timp ce o notă intermediară împarte terța mare în intervale de secunde mari, din împărțirea terței mici rezultă tot două intervale de secundă, dar una este mare și cealaltă mică, deci și o secundă de un semiton, *mi-fa* : tricordia este *hemitonică*.

Juri Keldis, în *Tratatul de Istoria muzicii ruse*, citează ca exemplu de *muzică tipic arhaică* un cîntec de rusalii, a cărui melodie se limitează la un ambitus de terță și care se bazează pe jocul din jurul unui sunet central printr-un sunet vecin de deasupra și printr-altul dedesubt :

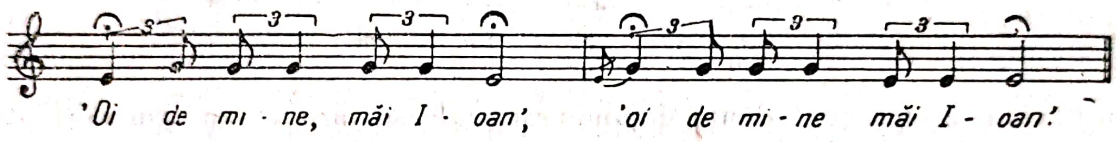


Un cîntec de cununie, *Clopotele din Novgorod*, notat între 1810—1820 și publicat de Rimski-Korsakov în *Sbornicul de cîntece populare rusești*, atrăgea atenția lui Musorgski, desigur, între altele, și prin puținătatea sunetelor din care melodia este alcătuită. Lăsînd la o parte ultimele măsuri și păstrînd caracteristicile întorsături melodice formate numai din patru note, compozitorul modelează atît de expresiva ultimă parte a ariei lui Varlaam din actul întîi al genialei sale drame muzicale populare *Boris Godunov*. Nu mai puțin de cinci ori (cu neînsemnate modificări) răsună în această scenă originala melodie :

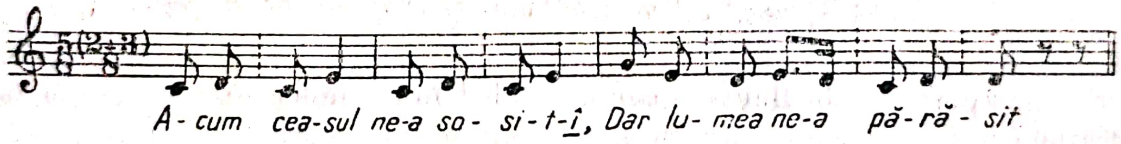
Scanned with OKEN Scanner



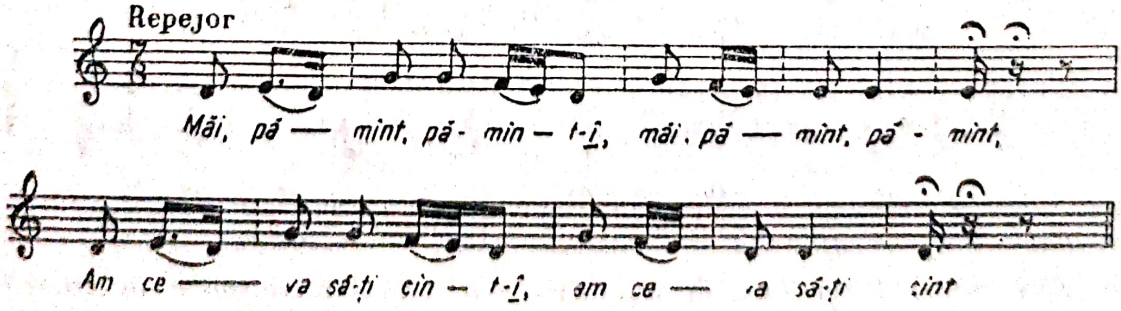
În bocetul transilvănean ce urmează, materialul sonor este redus la două sunete, formînd o *bicordie anhemitonică* [88]: (Şi acest bocet demonstrează importanţa atribuită terţei în muzica populară românească.)



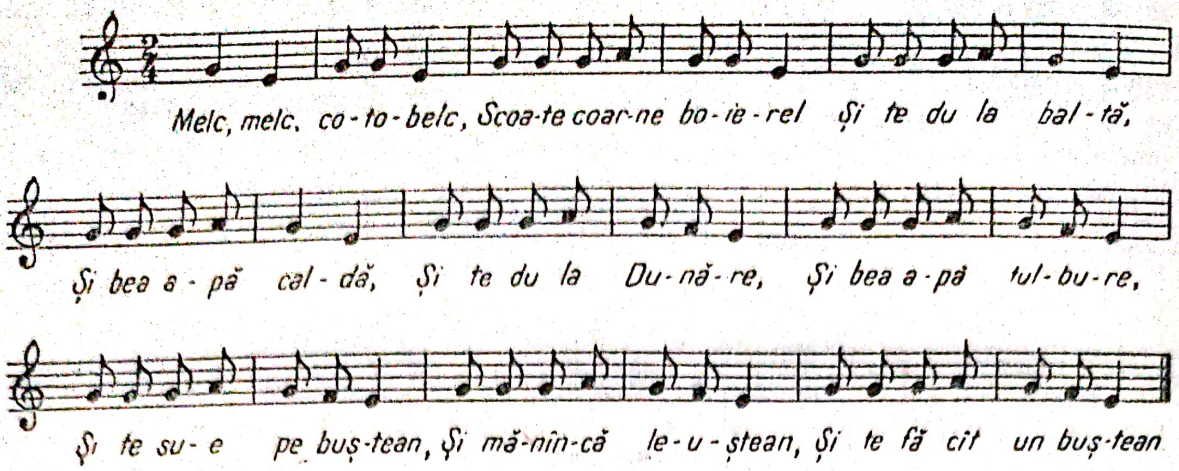
În cîntecul de stea ce urmează, sunetele care îl formează ajung la patru formînd astfel o *tetracordie* [89]:



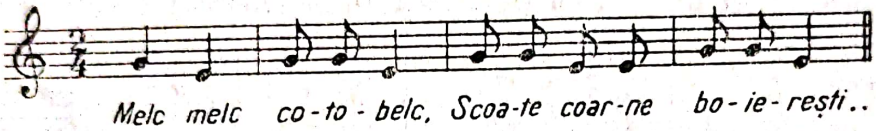
Această tetracordie este *anhemitonică*, faţă de cea hemitonică a jeletului oltenesc care urmează [90]:



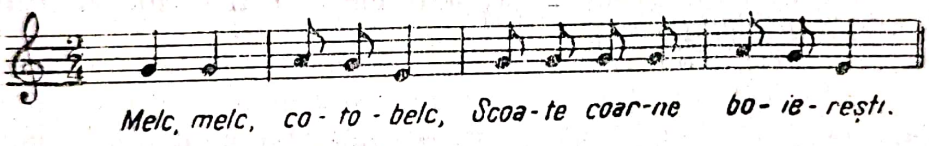
Cele patru sunete din care melodia este formată alcătuiesc împreună *tetracordul frigic antic*. În cîntecul de copii *Melcul*, care urmează, cele patru sunete componente sînt cele ale *tetracordului doric antic* [91]:



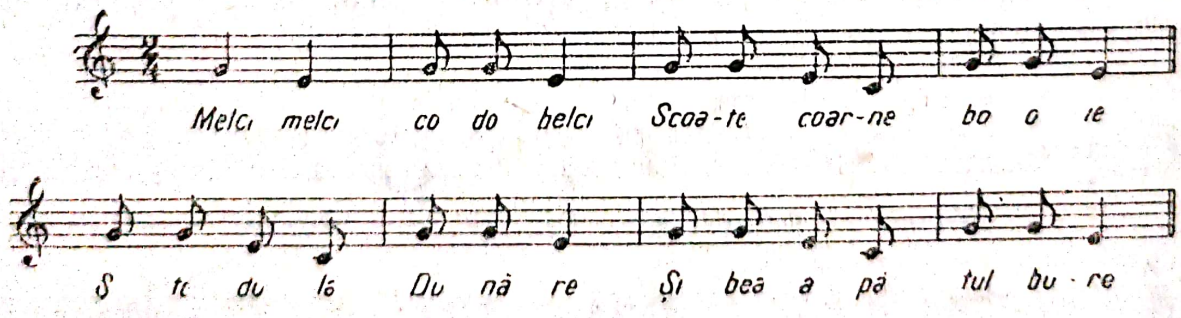
În recitativele copilăreşti româneşti, formula cea mai obişnuită în care se cîntă şi se descîntă melcul, ca să iasă din scoică, să-şi arate coarnele boureşti şi să umble, este *terța mică coborîtoare*, foarte frecventă pretutindeni în țara noastră :



În unele părți (ca în Rădăuți, de unde este culeasă varianta ce urmează) intervine și o a treia notă , *la*



Iar în alte părți (ca în Banat — comuna Jebel, fostul județ Timiș—) a treia notă este *do* :

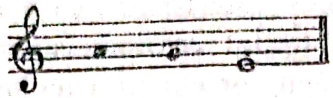


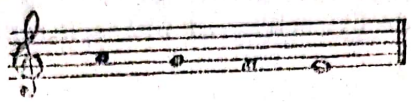
Este evidentă tendința de amplificare a materialului sonor, de tranziție la un nou stadiu de dezvoltare, care se constată în cele două exemple din urmă, prin trecerea de la bicordia de terță mică coborîtoare la o tricordie (prin adăugarea unei a treia note, *la* sau *do*). Această tendință poate fi constatată chiar în cursul aceluiași cîntec, cum se vede în primul exemplu din *Melcul*, a cărui

Scanned with OKEN Scanner

melodie sugerează un veritabil sistem de evoluție, de dezvoltare treptată de la bicordic (a), la tricordic (b), ajungînd la tetracordic (c) :

a)

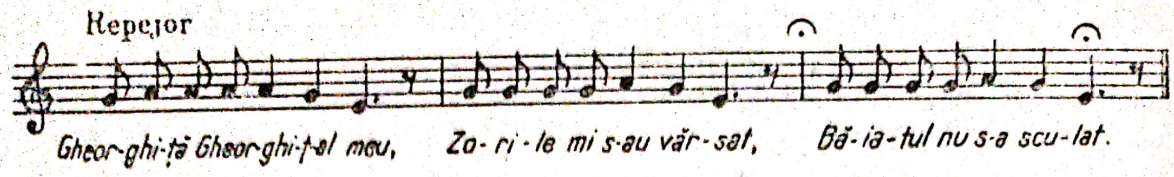
b) 

c) 

Așadar, după numărul sunetelor componente, sînt trei categorii de oligocordii : *bicordii*, *tricordii* și *tetracordii*. Ele pot fi *hemitonice* sau *anhemitonice*, cu sau fără semiton. Știința muzicii comparate, cercetările etnologice precum și cele etnografice, de folclor muzical, au prilejuit strîngerea unui bogat și variat material oligocordic. El stă la baza unor întinse și felurite discuții pentru stabilirea naturii acestui gen de manifestări, ca sisteme proprii de exprimare muzicală, de studiat în orizontul spiritual redus al popoarelor primitive, în legătură cu originea muzicii și mai ales, cu primele ei stadii de dezvoltare. Apariția pentatonicii anhemitonice este considerată, din punct de vedere evolutiv, ca prim stadiu al unui proces de evoluție general valabil pentru întreaga cultură umană, așa încît șirul de cinci note fără semitonuri este privit ca cea dintîi, cea mai veche gamă. Ocupîndu-se de „tonalitățile de două pînă la patru trepte în vechea Europă și la popoarele primitive (naturale)“, deci, ceea ce aci a fost numit de noi, după vechiul termen elin, „oligocordii“ — Walter Wiora le consideră „mai vechi decît pentatonica“ („*älter als die Pentatonik*“, cum își și intitulează el temeinicul studiu apărut nu de mult [92]). *Mare bogăție și varietate de oligocordii se găsește în muzica populară de pe întreg cuprinsul patriei noastre. Ele sînt supraviețuiri din străvechi straturi de credințe și superstiții, obiceiuri, datini, rituri magice, descîntece și vrăji, din practici, unele de botez, nuntă și înmormîntare, altele pentru alungarea spiritelor vătămătoare, pentru productivitatea muncii; înainte de dispariție, unele au mai rămas în cîntecele și jocurile copiilor.* Atrag în mod deosebit atenția *oligocordiile anhemitonice*, *bicordiile*, *tricordiile* și *tetracordiile anhemitonice*. Structura lor nu este arbitrară. Întemeiate și ele pe principiul consonantic sau pe cel al terței, oligocordiile anhemitonice sînt alcătuite din același material sonor — limitat firește la numărul sunetelor componente — ca și pentatonicele anhemitonice, formînd, potrivit acestui număr, raporturi de înălțime, intervale diatonice ca și pentatonicele anhemitonice. *În practica muzicală a poporului român, ele coexistă cu alte diferite forme de sisteme tonale*, cu oligocordii hemitonice, cu game pentatonice anhemitonice și diatonice, cu hexatonice și heptatonice, armonii antice, moduri medievale, formații neomodale (cromatice orientale) și cu tonalitatea major-minoră.

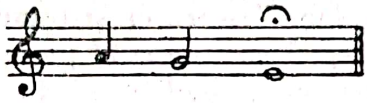
Oligocordiile anhemitonice nu sînt răzlețe, nu apar ca fiind izolate, fără raporturi filiative între ele, pe de o parte, iar pe de altă parte, între ele și pentatonicele anhemitonice. Între bicordia anhemitonică a bocetului transilvănean de mai sus

și între *tricordia anhemitonică* a celui oltenesc ce urmează, aceste raporturi nu pot fi ignorate sau considerate ca întîmplătoare :

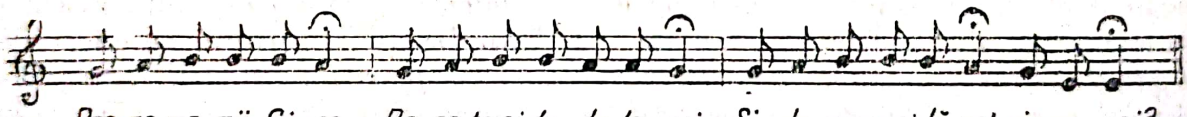


Iar aceste raporturi — va trebui să se observe — nu sînt numai de natură materială, acustică, a componentelor cursului melodic, ci și *funcțională*, fiecare sunet avînd un anumit rol constitutiv în structura melosului (funcționalitate melodică). Prin urmare de la ceea ce ar putea fi reprezentat grafic prin formula (bocetului transilvănean)

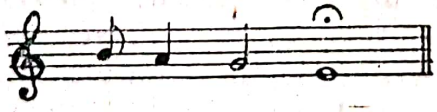
se ajunge în tricordia anhemitonică a bocetului oltenesc, la formula



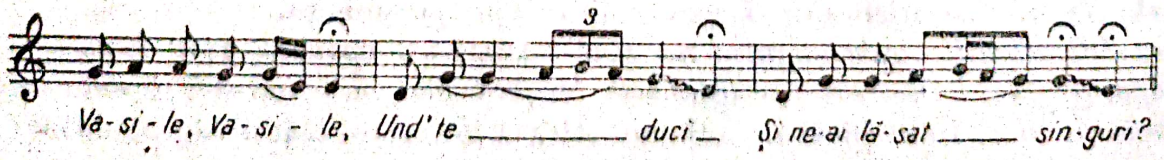
Printr-un sunet nou ce se adaugă la cele trei anterioare, melodia bocetului următor marchează, atît prin îmbogățirea materialului acustic folosit, prin varietatea raporturilor de înălțime dintre cele patru sunete și, în consecință, prin creșterea puterii mijloacelor de expresie, o etapă și mai dezvoltată în evoluția sistemului oligocordic anhemitonic, o *tetracordie* :



Schematic, tetracordia poate fi reprezentată astfel :

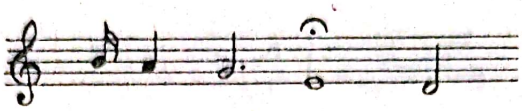


Pe această linie de desfășurare, prin adăugarea a cîte unui sunet la materialul acustic, al unei bicordii, apoi al unei tricordii, ajungînd la o tetracordie, procesul evolutiv face tranziția de la tetracordia anhemitonică la ceea ce a fost considerat ca „prim stadiu“ al evoluției sistemului muzical, la pentatonica anhemitonică. Așadar, prin apariția în cursul melodiei a notei *re*, cum se vede în bocetul ce urmează, s-a ajuns la *pentatonica anhemitonică mi* :



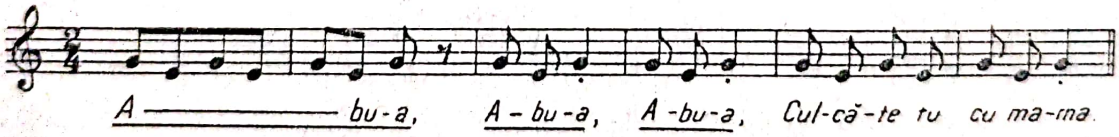
Scanned with OKEN Scanner

Re, nota adăugată aci pentru formarea pentatonicii, intervine cu o caracteristică preponderență expresivă în raportul ei cu toate celelalte patru note componente, și, îndeosebi în acest exemplu, cu *sol* și cu *mi*. Aceasta din urmă, *mi*, în noua configurație tonală, își afirmă și mai puternic funcția sa de axă tonală și *vox finalis*, iar *re* își definește și își impune o proprie funcție melodică, aceea de *emmeles* — cum era denumită în evul mediu *(Huebaldi Alia Musica)* — de *subfinalis*. Dimpotrivă, în melodia acestui bocet, nota *si* este redusă la un rol ornamental, ca broderie a notei *la*. Schematic, pentatonica în care este melodia bocetului, poate fi deci reprezentată astfel :

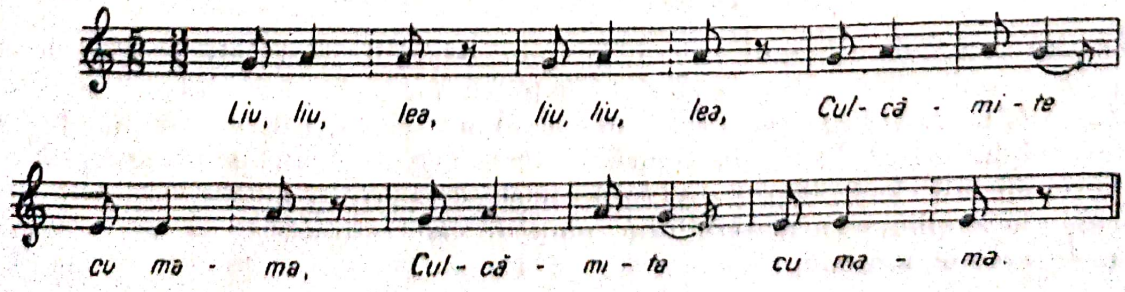


Tranziția de la tetracordia anhemitonică la pentatonica anhemitonică este tot atît de naturală ca și tranzițiile dintre oligocordiile anhemitonice și răspunde aceluiași ancestral impuls firesc de a descoperi și folosi, în actul de „creație" muzicală populară, mijloace de expresie cît mai proprii și caracteristice pentru a întruchipa și reda în forme sensibile adecvate originalul tumult de viață sufletească al omului ținuturilor românești; astfel se explică și nevoia de amplificare a materialului sonor. *Oligocordiile anhemitonice, bicordiile, tricordiile și tetracordiile reprezintă stadii de dezvoltare continuă anterioare apariției pentatonicii anhemitonice*; ele au apărut înaintea ei: sînt *prepentatonice anhemitonice*. Împreună cu pentatonicele anhemitonice ele formează sistemul *prepentatonic și pentatonic anhemitonic al muzicii populare românești*.

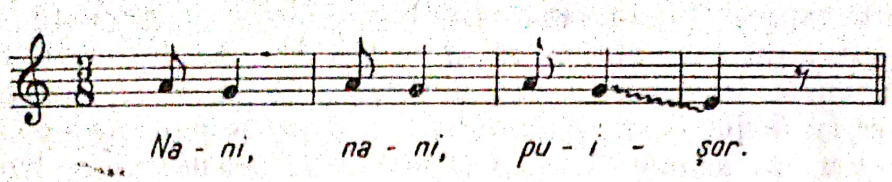
Nu numai căutînd și alegînd materialul melodic ilustrativ din întregul tezaur al diferitelor genuri de muzică populară românească, poate fi dovedită o asemenea dezvoltare progresivă filiativă, de la bicordia anhemitonică pînă la pentatonica anhemitonică, ci și limitînd cercetarea la unul și același gen al folclorului nostru muzical, cum s-a putut constata aci, în *bocet*. Astfel de verificări pot fi făcute și în alte genuri, ca, de pildă, în *cîntecul de leagăn*. Pe aceeași terță mică coborîtoare, veritabil *nixus formativus* în muzica populară românească, se repetă, în preajma copilului mic, formulele de legănare *nani-nani* sau *lui-lui, lu-lea, liu-lea, luică-luică, abua* sau chiar numai *a* [93] :



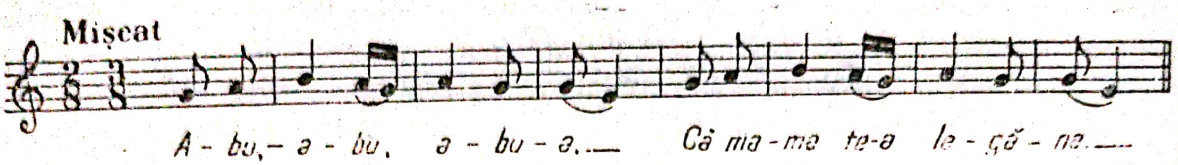
La terța mică se adaugă apoi, la unele cîntece de leagăn, o secundă mare ascendentă [94] :



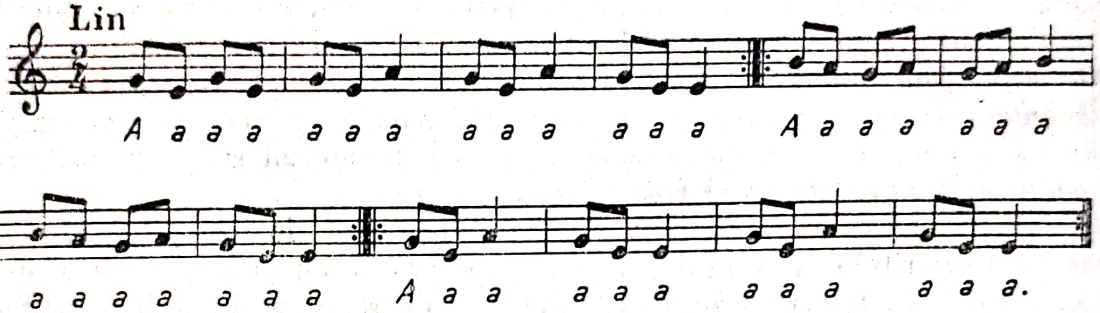
Sau astfel [95]:



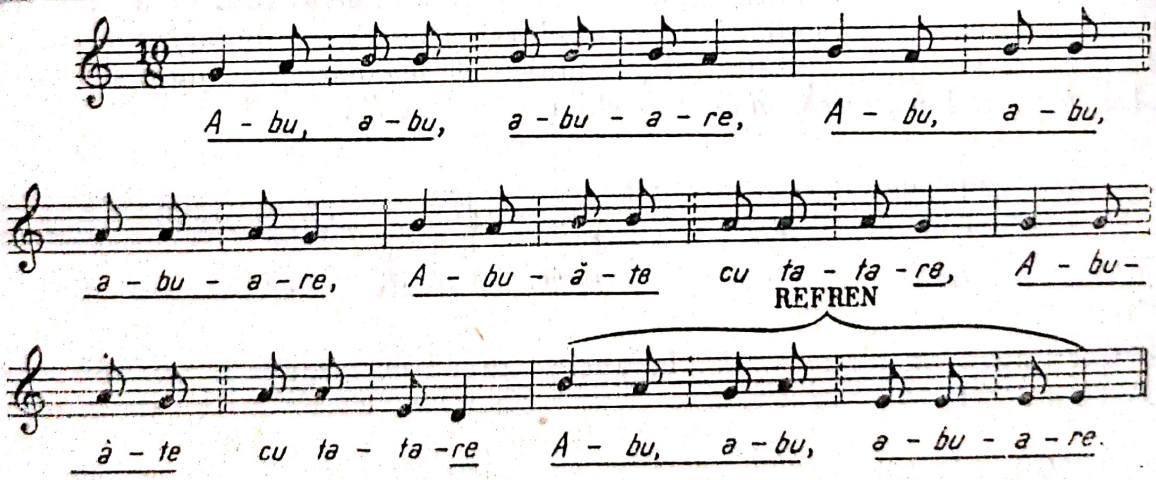
Uneori chiar același informator înlocuiește *glissando* cu nota *fa*, formînd tetracordul doric antic. În alte cîntece de leagăn melodia ajunge la tetracordia anhemitonică [96]:



În melodia următorului cîntec de leagăn tranziția de la bicordie la tricordie, apoi de la tricordie la tetracordie, parcă într-adins este succesiv orînduită pentru a demonstra *continuitatea dezvoltării progresive prin amplificarea materialului sonor, corespunzător intensificării elanului emoțional* [97]:



Tot atît de concludentă este melodia altui cîntec de leagăn, al cărei material sonor se dezvoltă continuu, pînă ajunge la pentatonica anhemitonică [98]:



Deci, nu numai de-a lungul vremii, în timp, poate fi constatată această necesitate de amplificare a mijloacelor de expresie; sinteza dezvoltării continue a sistemului muzical se verifică chiar în cadrul aceluiași act de producție muzicală a omului din popor. În timp ce cîntă, în același cîntec chiar, pe măsura adîncirii și intensificării elanului psihic care dă naștere expresiei muzicale, cel ce cîntă recurge la amplificarea materialului sonor de care se folosește în spontanul său act de creație muzicală.

Scanned with OKEN Scanner

1. Fundamentalelor șase volume din *The Oxford History of Music* (General Editor Sir W. H. Hadow) li se adăuga în noua ediție, un *Introductory volume* (Edited by Percy C. Buck, London, Oxford University Press, 1929), în care se află și un capitol despre *cîntec popular* („Folk — Song") în tratarea învățatului A. H. Fox Strangways (p. 164—183). — În *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du conservatoire* (Fondateur Albert Lavignac, Directeur Lionel de la Laurencis, Deuxième partie, Technique-Esthétique-Pédagogie, *Esthétique* (Paris, Delagrave, 1930), este cuprins și studiul *La Chanson populaire* (p. 2866—3014), datorit lui Julien Tiersot, autorul cunoscutei lucrări *Histoire de la chanson populaire en France*. Primul volum din *Handbuch der Musikwissenschaft* (herausgegeben von Ernst Büchen, Wildpark — Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion) cuprinde și studiul *Die altslavische Volks- und Kirchenmusik* de Peter Panoff. *La musique des origines à nos jours* (Ed. Larousse, Paris), apărută sub direcția lui Norbert Dufourcque, conține la începutul cărții a treia, *Le monde occidental*, capitolul preliminar *La chanson populaire et le folclore en Europe*. Dar chiar lucrări de proporții mai reduse își deschid expunerea istorică cu considerații asupra cîntecului popular. Așa, de ex. lucrarea lui L. Ssabaneye, *Geschichte der russischen Musik* (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1926) cuprinde ca prim capitol *Das musikalische Schaffen des Volkes* (Creația muzicală a poporului), în care este studiată geneza cîntecului popular rus, cele mai vechi cîntece, influențe tătărești, finlandeze etc.

2. *Istoria muzicii ruse*, 1948 — (Traducerea în limba germană de Dieter Lehmann: *Juri Keldysch*. Astfel, „*aus musikgeschichtlichen Studien heraus entwickelt. Rochus Freiherr von Liliencron seine Wesensbestimmung des Volksliedes die in ihrer historischen Weitsicht über die vermutenden Andeutungen eines Goethe und Uhland weit hinausgehen*". (WILHELM HANSEN — *Wesen und Wandlungen des Volksliedes*, în „*Die deutsche Volkskunde*", hrsg. von Adolf Spamer, Zweite Auflage, Erster Band, Leipzig, Bibliographisches Institut, 1935, p. 291.), „*The folk-song is a song, i.e. a lyric poem with melody, which originated anonymously, among unlettered folk in times past and which remained in currency a considerable time, as a rule for centuries. It is thus distinguished from the popular song, that is, a song of purely literary origin (though that origin may not be known in all its details) which has gained currency among unlettered folk, who naturally never worry about author and composer.*" (ALEXANDER HAGGERTY KRAPPE — *The Science of Folklore* London, Methuen, 1930, p. 153). La noi, chiar Hașdeu face deosebirea „între *poporan* și *popular*, termenul cel dintîi indicînd ceea ce aparține poporului, iar celălalt denotînd ceea ce este iubit de popor". (B. PETRICEICU HASDEU. *Cuvente den Bătrîni, Cărțile populare ale Românilor în Secolul XVI în legătură cu literatura poporană cea nescrisă*, București, Rădulescu, 1879 p. XXII). Scriitorul spaniol R. Menendez Pidal (*El Romancero, Teoriase investigaciones*, Madrid, Biblioteca de Ensayios, 1928) face deosebirea între *popular* și *tradițional*, ultimul termen aplicîndu-l poeziei populare adînc înrădăcinate în tradiție, pe care poporul o consideră că aparține comorilor sale spirituale. El nu o redă întocmai, cînd se folosește de ea, cînd o cîntă sau o spune, ci considerînd-o ca bun propriu al său, o modifică, o transformă potrivit simțului și gîndului lui, o înno-

ieşte mai mult sau mai puţin, o prelucrează prin mijlocul variantelor. Termenul „poesia popular“ nu-l socoteşte Menendez Pidal nimerit şi de dorit. „Faţă de ceea ce se susţine azi, că o veche poezie este *anonimă* numai pentru că numele autorului ei a fost uitat, trebuie adăugat că ea este anonimă, fiindcă este rezultatul mai multor creatori; autorul ei nu poate avea un nume determinat, numele este legiune.“

3. O asemenea concepţie poate fi considerată întemeiată într-o lucrare ca: A. Gastoué. — *Le Cantique Populaire en France, ses sources, son histoire, augmentés d'une Bibliographie générale des anciens Cantiques et Noëls* (Lyon, Janin, 1924). Ea stă însă şi la baza lucrărilor, cum este *Musica popular española* de Eduardo López Chávarri (Barcelona — Buenos Aires, Labor, 1927), care, în *„prólogo“* chiar, lămureşte: *„La música popular hispánica es tan abundante y tan varia en sus manifestaciones, que no es facil incluir todas éstas en pocas páginas. Para salvar la dificultad, se presentan aquí los elementes principales y más típicos de nuestras canciones y tocatas, en forma que nos hagan ver, con la claridad posible, cual era el carácter del alma musical de las gentes de España en el correr de los tiempos, en las diferentes regiones y según las razas que habitaron nuestro territorio. Para ello es preciso adoptar un criterio histórico-geográfico.“* Din indice: *„III. Juglares y Trovadores. — IV. Siglos XIII-XVI. Los cantares de gesta. Los romances; su caracter popular. Su melodía cantada y su acompañamiento instrumental* ...„Printre planşe (hors-texte): *„Una página de Los Cantigas de Alfonso X el Sabio“* (Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial) în culori; *„Cantiga No. 139.* (Códice de la Biblioteca de El Escorial)“; *„Una página del Libro de música de vihuela de mano, intitulado El Maestro ... compuesto por don Luys de Milan ..., Valencia* 1535“ (Biblioteca del Institut d'Estudis catalans. Fondo musical, No. 854). — Evident *„folk-lore is, in fact has been for a considerable number of years, an historical science having its own methods of research and admitting of the same system of checks and verifications as any other. With its sister sciences it may combine, in various ways, to make up the cycle of our knowledge of man's past life. From this follows that it may assume the rank of an auxiliary science to any or all of them, and it has done so repeatedly, notably to the various philologies, history, ethnography, and the history of religion. “* (Alexander Haggerty Krappe, op. cit., p. IX) — *„Mais, où il faut insister, c'est sur ceci que le folklore n'est pas uniquement historique, et n'est pas une section de l'histoire. C'est peu à peu seulement qu'on commence à se guérir de la maladie du XIX-e siècle qu'on peut appeler la manie historique, d'après laquelle tout l'actuel ne compte que par rapport au passé et qui fait que, selon le thème d'un roman célèbre, les Vivants ne comptent que par rapport aux Morts.“* (ARNOLD VAN GENNEP. — *Le folklore*, Paris, Stock, 1924, p. 32. „La culture moderne“.)

4. *„Choral und Volksmusik, von welch letzterer wir Lieder aus dieser ersten Zeit fast nichts besitzen, und die wir nur aus Rückschlüssen uns vorzustellen vermögen, sind die Grundlagen des Wunderbaues unserer Tonkunst.“* (Guido Adler. *Periodisierung der abendländischen Musik*, în: *Handbuch der Musikgeschichte* hrsg. von Guido Adler, Zweite Auflage, Erster Teil, Berlin, Hesse, 1930, p. 68.) Astfel se explică prezenţa studiilor asupra cîntecului popular în fruntea marilor tratate de istoria muzicii menţionate. Manualul editat de Guido Adler nu conţine astfel de studii, ci numai un important capitol (datorit lui Robert Lach) asupra muzicii primitivilor şi a popoarelor de cultură ale Orientului.

5. Traducere în limba germană de Dieter Lehmann, Breitkopf & Härtel, Leipzig.

6. Iuri Keldysch. *Istoria muzicii ruse* (Breitkopf & Härtel, Leipzig — pag. 20)

Scanned with OKEN Scanner

7. Cf. C. BROUWER. *Das Volklied in Deutschland, Frankreich, Belgien und Holland* (Groningen, Haag, Wolters, 1930, p. 110—127).

8. *Die Volksseele reproduziert, nicht produziert* (Hoffmann Krayer). *Der Durchschnitt — und für ihn lebt und schafft das Volkslied — bleibt weit zurück, das Volk ist stets, wenn wir rein von der zeitlichen Entwicklung sprechen, rückständig; es nährt sich von den verschmähten Ueberbleibseln, die von den Tischen der geistig Reichen fallen.*" (JOHN MEIER. *Kunstlieder im Volksmunde*, Halle 1906, p. XIII). Mai departe, ideile acestea se întind într-un cîmp mai larg de cercetări etnografice, capătă aderenți și se lămuresc. „*Ausgehend von der Beobachtung sprachlichen Lebens, dessen Gesetze und Bedingungen kennengelernt hatte und an ihr geschult, hat man dann versucht, durch genauere und vertiefte Beobachtung des Tatsächlichen am lebenden Objekt weitere und gesicherte Ergebnisse zu erzielen. Ich habe in Ausführungen* (1898 *und* 1906), *die zunächst sich auf das Volkslied bezogen, aber deren weitere Geltung für andere Gebiete der Volkskunde von vornherein stark betont war, darauf hingewiesen, dass jeder neue und grosse geistige Fortschritt dem einzelnen und der Oberschicht gehöre und dass die Unterschicht, im gewöhnlichen Sprachbegriff « das Volk», dies dort Geschaffene ihrerseite nach Verlauf einer gewissen Zeit nur aufnehme.*" (JOHN MEIER. *Wege und Ziele der deutschen Volkskundeforschung*, în: *Deutsche Forschung*, Heft 6, Deutsche Volkskunde, Berling, Verlag der Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft, 1928, p. 24.) Iar Naumann, drept de la început: „*Der langwierige Streit um die Begriffsbestimmung des Volksliedes hat zwei, wie ich glauben möchte, ungemein fruchtbare Begriffe zutage gefördert: die Begriffe Gemeinschaftslied und gesunkenes Kunstlied. Mit diesen beiden Begriffen, die in etwas allgemeiner Fassung Gemeinschaftsgut und gesunkenes Kulturgut lauten, hat man systematisch weiter zu operieren...*" (HANS NAUMANN. — *Primitive Gemeinschaftskultur, Beiträge zur Volkskunde und Mythologie*, Jena, Diederichs, 1921, p. 3). Și încă: *Unter Volkslied ... verstehen wir heute ein volksläufig gewordenes Lied, das aus höherer Kultur stammt. Die ungestörte Volksläufigkeit äussert sich in einer fortschreitenden Anpassung an die primitive Gemeinschaftspsyche. Wir nennen diesen Prozess «Zersingen»*". (HANS NAUMANN. — *Grundzüge der deutschen Volkskunde*, Zweite Auflage, Leipzig, Quelle & Meyer, 1929, p. 114.)

9 Ibid., p 119, 120—133.

10 Ideile principale ale lui Liliencron, în: *Julian von Pulikowski. Geschichte des Begriffes Volkslied im musikalischen Schrifttum* (Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1933, p, 167).

11. Expunerea și discuția acestor idei, împreună cu indicațiile bibliografice respective, în: P. Coirault. *Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionelle* (Paris, Droz, MCMXXXII).

12. EDGAR PIQUET. *L'Evolution de la Pastourelle du XII-e siècle à nos jours* (Bâle, Helbing & Lichtenhahn, 1927, p. 178).

13. „*Es ist eine Tatsache, dass man zu sehr aus dem Auge verloren hat, dass das Volkslied an erster Stelle ein Lied ist, das gesungen wurde. Die Melodie bildet das Volkslied, nicht der Text; die Worte haben in viele Fälle für den Sänger keine Bedeutung.*" (C. BROUWER, Op. cit., p. 9). Însuși H. Naumann, în menționatele sale lucrări, ocolește latura muzi-

Scanned with OKEN Scanner

cală a cîntecelor: „*Auf das Musikalische, so wichtig es ist, kann in diesem kurzen Abriss nicht eingegangen werden* (*Grundzüge...*, p. 114). Dimpotrivă, atenție cuvenită este arătată muzicii în lucrările lui John Meier și ale colaboratorilor săi din jurul faimoasei *Volksliederarchiv* de la Freiburg. Br., din care au apărut volumele de balade, texte și melodii.

14. C. BROUWER, op, cit., p, 124—127.

15. „*Ihren vollendetsten geistigen Ausdruck und ihren tiefsten Gefühlsgehalt findet das Leben, das Denken und das Empfinden der romanischen Völker, zunächst in Sprachformen verschiedener Art, insonderheit in der ungeheuren Fülle der Sprichwörter vorgebildet, in der Gattung, die vielleicht mit mehr Recht als bei manchen anderen europäischen Kulturnationen den Namen Volkslied trägt. Weit davon entfernt, die Bezeichnung «gesunkenes Kulturgut» zu verdienen, spiegelt das Volkslied der Romanen, insonderheit der Liederschatz der südromanischer Völker, neben der geschichtlichen Vergangenheit (einzigartig in der spanischen Romanze) die Arbeit, die Umwelt und vor allem das tiefe seelische Erleben, dabei am stärksten das aufrüttelnde Thema der Liebe, in einer Vielgestaltigkeit und mit einer Kraft und Natürlichkeit, dass man begreift, weshalb die Romanen selbst in diesem Liede den Ausdruck ihrer Volksseele erblicken. Tatsächlich ist es in hervorragendem Masse das Volk, das diesen Liederschatz erfindet, gestaltet und vom «Geschlecht zu Geschlecht weitergibt»,*“ (FRITZ KRUGER. — *Die Romanischen Völker*, în: *Die grosse Völkerkunde* hrsg. von Hugo A. Bernatzik, Bd. I, Leipzig, Bibliographisches Institut, 1939 p. 153).

16. Citat după WALTER WIORA. *Die deutsche Volksliedweise und der Osten, Wolfenbüttel und Berlin* (Kallmeyer, 1940, p. 9. *Musikalische Volksforschung*, Bd. 4).

17. — „*Il en est tout autrement pour les chansons populaires. Non seulement l'on n'a jamais su quel était l'auteur d'aucune, mais encore tous les efforts entrepris pour discerner l'origine de l'une ou de l'autre, son époque, le lieu de sa naissance, n'ont jamais donné lieu, nous l'avons constaté, qu'a des resultats trop largement approximatifs pour que l'on puisse les retenir, et ceux auxquels on a parfois pensé attendre furent, le plus souvent, tout à fait décevants. Cette verité contient en elle-même la réfutation péremptoire de cette autre thèse, restée parfois encore en faveur, qui prétend que les chansons populaires ne sont que des débris, d'un art savant et dérivent de celui-ci. Rien n'est plus faux. Évidemment le peuple chante quelquefois des chansons qui viennent des villes: les classes sociales ne sont pas si rigoureusement séparées que le peuple ignore tout ce qui vient des milieux autres que le sien. Mais il ne s'ensuit point qu'il n'ait pas son art à lui, art qui lui est propre, qu'il doit à des hommes sortis de lui-même, partageant sa vie, et qui ont du génie. Car le génie n'est pas exclusivement à l'usage des classes cultivées. Il y a des génies simples, nés dans les milieux incultes — bien spontanes ceux-ci — qui, ayant à leur disposition des formes simples aussi, — celles de la poésie populaire, de la mélodie populaire — peuvent, en faisant appel à leur seul instinct, créer des oeuvres appropriées à l'esprit et aux goûts de ceux parmi lesquels ils vivent. Ces génies inconnus, ce sont les auteurs des chansons populaires.*“ (JULIEN TIERSOT. *La chanson populaire*, în *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du conservatoire*“, Fondateur: Albert Lavignac, Directeur: Lionel de la Laurencie, Deuxième Partie, XXXXX, Paris, Delagrave, 1930, p. 3002).

18. „*Nous pourrions nous étonner, connaissant les différences fondamentales qui existent entre les chansons populaires de l'art de culture dans les autres pays de l'Europe, de les trouver*

beaucoup moindres en Allemagne. Là, Le Volkslied, par le style et par l'ésprit, este plus proche de la musique et de la poésie savante. Les formes y restent simples, mais la rusticité y est moins accusée; il semble que le génie du peuple et celui des maîtres soient, dans ce pays, plus apparentés. Le Volkslied paraît être d'origine moins lointaine que la chanson populaire française; il est moins éloigné de Weber, de Schubert, de Mozart, que les mélodies de nos paysans ne le sont des compositions de nos musiciens, ceux-ci n'eussent-ils que, des visées peu hautes... Au point de vue musical même les mélodies des chansons populaires allemandes, si primitives qu' elles semblent parfois, ont un aspect moderne. Ce n'est pas en elles, qu'on trouvera de ces particularités modales qui ont paru si intéressantes dans certaines mélodies du folklore français. De même, les formes rytmiques et les coupes strophiques sont très simples et peu variées" (JULIEN TIERSOT. — Op. cit., p. 2929).

19. H. Naumann, *Grundzüge*... p. 114. — Şi continuă Naumann: „*Diese Liedlein geben nichts Besonderes wieder, sondern entsprechen dem Sinn und der Empfindung aller, sind Ausdruck dessen, was alle in gleicher Weise bewegt. Aus der Improvisation entsprungen das heisst aus dem lebendigen Konnex des Einzelnen mit der Gemeinschaft, aus der er einen Augenblick als ihr Organ, ihr Mundwerk hervortritt, um sofort wieder in sie hinabzutauchen, sind diese Liedlein wie der Funke, der, in einer ganzen Spannungsschicht erzeugt, sich schliesslich in einer einzelnen Spitze entlädt, Ewig gebären sie sich immer wieder neu, bei uns wie bei den fremden Primitiven, aus dem Schosse der primitiven Gemeinschaft, und sie sind sich deshalb seltsam ähnlich über die ganze Erde hin, Formen, Reime, Bilder, Melodien sind fest fixiert und herkömmlich. Reflesionen sind nicht tätig, sondern Assoziationen, formeller und materieller Art, die sich nach dem unwillkürlichen, nicht logischen Mechanismus der Seele regelt, mit jener Sprunghaftigkeit der Phantasie, der wir Gebildeten kaum nachkommen können und mit jener enger Beziehung zu Natur, Erde, Pflanze und Tier die aus jenem mystischen und präanimistischen, völlig undifferenzierten Verwandschafts-, ja Identitätsgefühl mit diesen Dingen geboren ist... Kurz, was in das gesunkene Kunstlied durch die Gemeinschaft des singenden Chores erst hineingesungen wird, ist hier von Haus aus ursprünglich vorhanden.*" (p. 124.) De observat însă — după cum constată C. Brouwer (op. cit., p. 114) — că „*die einzigen im Volke entstandenen Lieder will Naumann also nicht als Volkslieder aufgefasst sehen.*"

20. „*Our music (since about A. D. 1600) is built on harmony all other music on pure melody. In fact it is non-European music wich has made us remember what pure melody really is. The consonance of thirds and triads, the stereotyped cadence, the contrast between major and minor — mostly held to be identical with the contrast between cheerful and mournful — the exact intonation of certain intervals called for by harmony and necessitated by instruments with fixed tuning — all this has grown upon us so much that we are inclined to think of it as the natural basis of all music. But pure melody — unlike ours — is not conceived harmonically; and as long as we cannot divest ourselves of the idea — so natural to our way of thinking — that it is based on harmony and interpret it in this sense, we arbitrarly change ist meaning and cannot arrive at a proper understanding of it.*" (E. M. VON HORNBOSTEL, *African Negro Music*, International Institute of African Languages and Cultures, Memorandum IV, Reprinted from „Africa", vol. I, No. 1, London, Oxford University Press, p. 7). Şi totuşi, învăţatul Robert Lach, punîndu-şi întrebarea, ce se înţelege sub „Volkslied" şi care sînt semnele distinctive care îl caracterizează, dată fiind natura deosebită a cîntecului popular german, răspunde: „*Es scheint mir nun, dass man die wichtigsten Haupt — und Grundzüge des Wesens des Volksliedes und der volkstümlichen Music überhaupt in folgenden drei Merkmalen erkennen*

darf: 1. *Tonale Polarität (Polarität von Tonika und Dominante, d. h. also: Beschränkung und ausnahmslose Bezogenheit der ganzen tonalen und melodischen Struktur ausschliesslich nur auf das Zweiachsensystem von Tonika und Dominante)*"... (ROBERT LACH. *Schubert und das Volkslied* în „*Schubertforschung*", Augsburg, Filser, 1929, p. 59).

21. *Première partie, Histoire de la musique, Antiquité—Moyen âge*, Paris Delagrave, 1924, p. 377—537.

22. Paris, Durand.

23. P. III.

24. Și Tiersot în studiul său *La chanson populaire* menționează și definește ce este un mod defectiv: „*La gamme employée dans les chants de certains pays est celle dite défective, procédant par tons et tons et demi et ignorant le demi-ton*" (p. 2869).

25. În studiul său *Umfang, Methode und Ziel der Musik—Wissenschaft* (apărut în *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* Leipzig, Erster Jahrgang, 1885, 1. Vierteljahr), Guido Adler propune termenul „Musikologie": „*Ein neues und sehr dankenswertes Nebengebiet systematischen Theiles ist die Musikologie, d.i. die vergleichende Musikwissenschaft, die sich zur Aufgabe macht, die Tonproducte, insbesondere die Volksgesänge verschiedener Völker, Länder und Territoren behufs ethnographischer Zwecke zu vergleichen und nach der Verschiedenheit ihrer Beschaffenheit zu gruppieren und sondern*" (p. 14). Nu a fost adoptat termenul muzicologie, care mai ales la popoarele romanice, ca și la englezi, ar fi putut să fie confundat cu însăși știința muzicii, ci cel de știința muzicii comparate (*„Vergleichende Musikwissenschaft"*), întrebuințat azi în întreaga lume științifică, cum arată și lucrările speciale ale învățaților Robert Lach și Curt Sachs. Sub direcția lui Robert Lachmann (în unire cu Erich M. von Hornbostel și Johannes Wolf) au apărut și trei ani ai unei reviste speciale *Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft*, organ al „Societății pentru știința muzicii comparate". Studii importante au fost publicate în manualele și revistele de etnologie și etnografie. Dintre cele mai vechi, cele mai importante au apărut în colecția *Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft* (hrsg. v. C. Stumpf und Erich M. v. Hornbostel, München, Drei Masken Verlag).

26. Jaap Kunst. *Ethno-musicology, a study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography* (The Hague, Martinus Nijhoff, 1955). Fritz Bose. *Musikalische Völkerkunde* (Atlantis-Verlag, 1953).

27. M. IWANOW-BORETZKY. *Musikwissenschaft in Russland*, în: *Russland, Sonderheft des Anbruch*, J. Jahrgang, März, 1925, Universal-Edition, p. 121—122).

28. L. BLAGA. *Pentru știința muzicii* (în: „Cuvîntul", București, 22 mai, 1925).

29. *Arhiva fonogramică* (în: G. BREAZUL, *Patrium Carmen*, „Melos", Craiova, Scrisul Românesc, 1941, pag. 471—514).

Scanned with OKEN Scanner

30. SABIN V. DRAGOI. *Cuvînt înainte* (în: „Revista de folclor", București, an I. nr. 1—2, pag. 7).

31. În acest cadru de cercetări este de menționat, spre exemplu: CESARE CARAVAGLIOS. *Il folklore musicale in Italia* (Napoli, Editrice Rispoli Anonima, 1936, 469 pag. „Studi di Etnografia e Folklore, diretti de Cesare Caravaglios), apoi Werner Danckert. *Grundriss der Volksliedkunde* (Berlin, Hahnefeld, 1939, VIII, + 130 p).

32. COLIN BROWN. *A miscellany of Scottish song* (Glasgow, dec. 1883), citat de Alexander J. Ellis în: *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music by Hermann L. F. Helmholtz* (Fourth edition, New-York, Longmans, 1912, p. 259). Mai departe, Brown spune: *„A general idea seems to prevail that Scottish music can be played upon the five black digitals of the piano-forte, representing what is popularly konown as the Caledonian scale, but any one who will take the trouble to examine Scottish music will find that not more than a twentieth part of our old melodies are pentatonic, or constructed upon this form of the scale."*

33. *„Es gibt nicht nur eine, nicht nur eine natürliche, ja nicht einmal bloss eine Leiter, die notwendig auf den Gesetzen des Klangbaues beruht, die Helmholtz so schön ausgearbeitet hat, sondern sehr verschiedene, sehr künstliche, sehr eigenwillige* (A. J. ELLIS. *Über die Tonleitern verschiedener Völker* — trad. de Erich M. von Hornbostel, în: *Abhandlungen zur vergleichenden Musikwissenschaft*, „*Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft*" hrsg. von Carl Stumpf und E.M. von Hornbostel, Erster Band, München, Drei Masken Verlag, 1922, p. 75).

34. *„Immerhin lassen sich zwei Arten von Leitern wohl unterscheiden, wenn unter « Leiter» die in Melodien gebrauchte Einteilung der Oktave verstanden wird. Bei der ersten Art liegen zwischen einem Ton und seiner Oktave 6 Töne und die Oktave erhält ihren Namen, weil sie der achte Ton ist, wenn man beide Ecktöne mitzählt. Gelegentlich werden zwei oder mehr Töne ausgelassen und manchmal ein bis drei Töne zur Auswahl eingeschaltet. Aber der Hauptverlauf der Leitern besteht aus 7 Tönen. Solche Leitern werden siebenstufige genannt und in Europa, Arabien, Indien und anderwärtig bevorzugt. Die zweite grosse Klasse schaltet nur 4 Töne zwischen dem ersten und dem letzten ein, den wir nach europäischer Gewohnheit auch hier Oktave nennen, obwohl er, beide Ecktöne mitgezählt, jetzt der sechste ist. Diese Leitern sind in späterer Zeit oft durch Einschaltung von zwei weiteren Tönen ergänzt worden, die aber offenkundige Eindringlinge sind und im typischen Fall, in Java, ist dies nicht geschehen. Solche Leitern heissen daher fünfstufige. Sie finden sich in der Südsee, Java, China und Japan und wurden, wie man nach der Eingenart alter schottischer, irischer und wallischer Melodien glaubt, auch von den Kelten gebraucht"* (Ibid. p. 13).

35. *„Ferner bilden sich allmählich immer festere Leitern innerhalb des Oktavenbezirkes, wobei die fünfstufigen und siebenstufigen die allgemeinste Vorbreitung erringen."* (CARL STUMPF. *Die Anfänge der Musik*, Leipzig, Barth, 1911, p. 56).

36. *„Die siamesische Musik macht fast in allen Stücken, die ich hörte, und in denen, die bereits aufgezeichnet sind, unter den sieben verfügbaren Leitertönen Wertunterschiede in der Art, das nur fünf Töne den Körper der Melodien bilden, die beiden übrigen hingegen fast nur als*

Durchgangspunkt, gebraucht werden." (CARL STUMPF. *Tonsystem und Musik der Siamesen*, în: „Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft", Leipzig, 3. Heft, 1901, p. 99; retipărit în *Abhandlungen zur vergleichenden Musikwissenschaft von A. J. Ellis, J. P. N. Land, C. Stumpf, O. Abraham und E. M. von Hornbostel aus den Jahren 1885—1908*, München, Drei Masken Verlag, 1922, p. 147).

37. CHARLES S. MYERS. *The ethnological study of music* (în: *Anthropological essays presented to Edward Burnett Tylor in honour of his 75 thbirthday*, Oct. 2, 1907, Oxford, Clarendon Press, 1907, p. 241—242). „*Most usually the octave of the particular scales is divided into five or seven tones. The five-toned or pentatonic scale occurs in every continent. A common form of it, found, for example, in Chinese, Japanese and Scottish music, omits the fourth and the seventh, so that the octave starting form C runs thus: c (do) — d (re) — e (mi) — g (sol) — a (la) — c' (do'), the intervals of wich correspond to* 1 — 1 — 1 1/2 — 1 — 1 1/2 *of our whole tones.*"

38. Afară de cele două lucrări speciale de ştiinţa muzicii comparate ale învăţaţilor Robert Lach şi Curt Sachs, pentatonica este expusă în marile tratate de istoria muzicii editate de Guido Adler şi Ernst Bücken, în primul expunerea fiind datorită lui Robert Lach, iar în al doilea, lui Robert Lachmann.

39. CURT SACHS. *Die Tonkunst der alten Ägypter* (în: *Arhiv für Musikwissenschaft*, Bückeburg und Leipzig, Zweiter Jahrgang, Erstes Heft, Januar 1920, p. 17).

40. H. RIEMANN. *Folkloristische Tonalitätsstudien, I, Pentatonik und tetrachordale Melodik im schottischen, irischen, walischen und spanischen Volksliede und im Gregorianischen Gesange (Abhandlungen der Kgl. Sächs. Forschungsinstitut zu Leipzig, Forschungsinstitut für Musikwissenschaft*, Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1916, p. 1. Expunerea amănunţită a chestiunii o face Riemann într-al său *Handbuch der Musikgeschichte* (Erster Band, Dritte, von Alfred Einstein durchgesehene Auflage, Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1923, p.49—57) W. Vetter (în: *Real-Encyclopädie der Klassischen Altertumswissenschaft)* iar poziţie împotriva interpretării pe care Riemann o dă textului lui Aristoxenos.

41. CURT SACHS, *Musik des Altertums* (Jedermanns Bucherei Abteilung: Musik, Breslau, Hirt, 1924, p. 40).

42. „*Anfangs des 1. Jahrtausends ist die Pentatonik nicht nur voll ausgebildet, sondern bereits in einem so vorgerückten Zustand, dass sie sich einer diatonischen, ja stellenweise sogar chromatischen Leiter bedient, um im Rahmen des gleichen Stückes vierfach zu mutieren.*" (CURT SACHS — *Ein babylonischer Hymnus*, în: *Arhiv für Musikwissenschaft*, Leipzig Siebenter Jahrgang, Erstes Heft, April 1925, p. 21).

43. „*Die Leier, das Hauptinstrument der Griechen hat, soviel Saiten sie auch haben mochte, durch alle Vervollkommnungen hindurch die uralte halbtonlose Fünftonstimmung beibehalten.*" (CURT SACHS — *Die Musik der Antike*, Wildpark-Potsdam, Athenaion, 1928, p. 21, *Handbuch der Musikwissenschaft* hrsg. von Ernst Bücken).

Scanned with OKEN Scanner

44. *„Was lehren uns die Ergebnisse dieser Untersuchung? Sie lehren, dass die Hauptinstrumente der Alten und die Notenschrift, die diesen Instrumenten diente, nicht nur von der Pentatonik herkommen, sondern, dass bis zum Untergang der Alten Welt die Musik in ihrem tiefsten Wesen pentatonisch geblieben ist. Was H. Riemann geahnt hat, hier bestätigt es sich in einem Ausmasse, dass er noch nicht sehen konnte.“* (CURT SACHS. *Die griechische Instrumentalnotenschrift*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Leipzig, 6. Jahrgang, Heft 6, März 1924, p. 300).

45. ROBERT LACH. *Die Musik der Natur—und orientalischen Kulturvölker* (in: *Handbuch der Musikgeschichte* hrsg. von *Guido Adler*, Zweite, vollständig durchgesehene und stark ergänzte Auflage, Erster Teil, Berlin, Hesse /1930/ p. 14—15)... *„dann drängt sich naturlich von selbst die Frage auf, ob mann nicht in dem Auftreten der anhemitonischen Pentatonik ein Entwicklungsphänomen, d.h. das erste Stadium eines für die ganze Kulturmenschheit ohne Unterschied nach Rassen, Völkern, Ländern u. dgl. allgemeingültigen Entwicklungsprozesses, zu erblicken haben dürfte, so dass die halbtonlose Fünftonreihe als die erste, älteste Tonleiter überhaupt anzusehen wäre.“*

46. *„Te prevalence of the fourth as a frame for melodic phrases together with the necessity of dividing it in order to obtain melodic steps produces, all over the world, melodic forms which are generally classed under the common heading of pentatonic music. The use of this term shows the readiness of musical teorists to take scale instead of melodic structure for the primary element in music. When two fourths, each of them divided by an intermediate note, are linked with one another, and supplemented by the octave of the starting note — which often enough does not actually occur in the melody — the result is indeed a pentatonic scale: GXDYA (G). Within this pattern the arrangement may vary according to the intonation of the intermediary or passing notes (X and Y), which again depends on the melodic „form“ and its demands. If the two fourths delimit indentical or equivalent melodic phrases, they will both be divided similarly, either into two halves, hereby giving existence to a sequence of five-quarter tones; GEDCBA; or — in agreement with a tendency formerly mentioned — having the larger interval below, e.g. CF — DC — A; or, again, having the smaller interval below, e.g. G — ED — BA, this, being explained by the attraction which predominant notes exercise on leading notes. All these arrangements which occur frequently in non-European songs (and in old European folk-songs) avoid the semitone. This does not imply that it is altogether unfit to do duty as a melodic* step.“ (E. M. von HORNBOSTEL, *Op. cit.*, p. 9—10).

47. A. H. FOX STRANGWAYS. *Op. cit.*, p. 171—172.

48. *„Die Entscheidung hängt ausser am Fortgang der Untersuchung an der engeren oder weiteren des Begriffes. Uns scheint, man sollte ihn auf die eigentliche Fünfstufigkeit beschränken und nicht auf jedwede Halbtonlosigkeit, schwebende Bewegung und Melodik mit Terzabständen ausdehnen, bis der Sammelbegriff schliesslich alles umfasst, was nicht den Kirchentonarten und dem Dur-Moll zugehört. Dann aber ist die Pentatonik in der Tat nicht das herrschende System in den ältesten deutschen Volksliedweisen, und das Geschichtsbild: Pentatonik-Kirchentonarten-Zeitalter der Verdurung ist mindestens unvollständing. Die Kinderliedformeln könnten wir nur dann zur eigentlichen Pentatonik rechnen, wenn sie unvollständig-fünfstufig wären. Aber ihre Drei — und Vierstufigkeit ist gewiss ursprünglich und entwicklungsgeschichtlich früher als die Pentatonik im deutschen Volkslied. Es ist ein Anachronismus, das c' d' c' a der Kinder und der Frühzeit pentatonisch zu nennen“.* (W. Wiora. *Die deutsche Volksliedweise und der Osten*, Musika-

Scanned with OKEN Scanner

lische Volksforschung, eine Schriftenreihe hrsg. von Guido Waldmann, Wolfenbüttel und Berlin, Kallmeyer, 1940, p. 15).

49. CECIL J. SHARP. *English Folk Songs from the Southern Appalachians* (Edited by Maud Karpeles, Vol. I, London, Oxford University Press, 1932, p. XXXII).

50. „*Il faut aussi reconnaître dans la formation des mélodies grégoriennes un apport considérable du milieu ambiant, et telle antienne ou telle strophe d'hymne pourrait fort bien être une mélodie populaire plus ancienne même que le christianisme.*" (DOM. AUGUSTIN GATARD. *La musique grégorienne, Les musiciens célèbres*, Paris, Laurens, /1913/, p. 64).

51. „*In den überlieferten Weisen des späteren 13. und 14. Jahrhunderts spielt die pentatonische Melodik eine bedeutsame Rolle. Vermutlich handelt es sich dabei um den Auftrieb uralter, volkstümlich — bedenständiger Melodietypen, an denen das deutsche Mittelalter besonders zäh festgehalten hat. Schon im sogenannten germanischen Choraldialekt bekundet sich die pentatonische Vorliebe für den Terz-schritt... Zwischen weltlichen und geistlichen Melodien besteht in dieser Hinsicht kein Unterschied. Ausgeprägte Pentatonik findet sich ebensogut in volkstümlichen Rufen und Leisen den damit zusammenhängenden Geisslermelodien des Jahres 1349, pentatonische Dreiklangs- und Durmelodik in zahlreichen geistlichen Liedern des 14.* und *15. Jahrhunderts, wie « Resonet in Laudibus», « In dulci jubilo», « Maria zart» usw.*" (HEINRICH BESSELER. *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, Handbuch der Musikwissenschaft* hrsg. von Ernst Bücken, Potsdam, Athenaion, 1931, p. 176—177)

52. ROBERT LACHMANN. *Musik des Orients* (Jedermanns Bücherei, Abteilung: Musik, Breslau, Hirt, 1929, p. 36).

53. М. БАЛАКИРЕВ. *Сборник русских народных песен*, (Leipzig, Belareff, 1898, p. 8).

54. PETER PANOFF. *Phonographierte wotjakische, permjakische und tatarische Lieder* (în: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Leipzig, 11 Jg. (1929), 11—12 Heft, August-September, p. 624.)

55. WERNER DANCKERT. *Op. cit.* (p. 80): „*Inselkelten, spurenhaft auf den Färöern und in Norwegen (keltische Einfuhr), im westfälischen Kinderlied, in einer Altschicht des rumänischen sowie des süditalienisch-sardinischen Liedes. Ein Vermächtnis pflanzerischer Vorgeschichtskultur, altmittelländischer Völkerwelt... Von Ostasien dringt eine hirtenvolklich abgewandelte, mit Zweizonenmelos verbundene Fünftönigkeit nach Osteuropa, getragen von turktatarischen oder turktatarisch beeinflussten finnisch-ugrischen Stämmen. Ihr Haupt niederschlag ist im ältern und noch in Teilen des jüngeren ungarischen Bauernliedes zu finden.*"

56. BÉLA BARTÓK. *Das ungarische Volkslied* (Ungarische Bibliothek, Erste Reihe, 11, Berlin, Walter de Gruyter, 1925, p. 20).

57. BÉLA BARTÓK. *Volkmusik der Rumänen von Maramureș* (*Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft*, hrsg. von C. Stumpf und E. M. von Hornbostel, IV. Band, München, Drei Masken Verlag, 1923, p. XVIII).

Scanned with OKEN Scanner

58. DENES V. BARTHA. *Untersuchungen zur ungarischen Volksmusik* (in: *Archiv für Musikforschung*, Leipzig, 6. Jg. 1941, Heft 1, p. 7—8).

59. ZOLTAN KODALY. *Die ungarische Volksmusik* (Budapest, 1956).

60. GUST. WILLIAM MEYER. *Tonale Verhältnisse und Melodie struktur im Ostslawischen Volkslied* (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1956).

61 Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ. *Сборники русских народных песен* (Москва, Государственное Музыкальное Издательство, 1952).

62. Cules şi notat la Gherla (Transilvania), în ziua de 2 februarie 1938, de la Lucreţia Buda, de 17 ani, din comuna Ungureni, Judeţul Someş.

63. BÉLA BARTÓK. *Cîntece poporale româneşti din Comitatul Bihor* (Academia Română, *Din viaţa poporului român*, XIV, Bucureşti, Socec, 1913, p. 4, nr. 6)

64. *Ibid.*, p. 240, nr. 259.

65. BÉLA BARTÓK. *Volksmusik der Rumänen von Maramureş* (München, Drei Masken Verlag, 1923, pag. 56, nr. 74 b).

66. *Ibid.*, pag. 34, nr. 39.

67. *Ibid.*, pag. 31, nr. 33 a.

68. ILMARI KROHN. *Welche ist die beste Methode, um Volks-und volksmässige Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheit zu ordnen?* („*Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, Leipzig, Jahrgang IV, Heft 4, Juli-September, 1903, pag. 643).

69. CURT SACHS. *Prolégomènes à une préhistoire musicale de l'Europe* (în *Revue de Musicologie*, Paris, XX-ème Année, Nr. 57, Février 1936, p. 22—26). Ideile din această expunere au fost dezvoltate într-o conferinţă ţinută în faţa Societăţii Americane de Muzicologie în decembrie 1937, al cărei conţinut a apărut în *The Musical Quarterly* (New York, vol. XXIV, Nr. 2, April 1938, p. 147—152). Şi în textul englezesc sînt prevăzute menţiunile: „*wild harsh shouts interrupt certain shepherd melodies in Rumania* (p. 149); apoi „*the chuckling of Rumanian women*" (p. 150). Comentînd versurile:

„Ei cu toţi s-adun
La masă se pun
Şi benchetuesc
Şi se veselesc
Ploscele ciocnesc
Vesel chiuesc"

Alecsandri (*Poezii populare ale Românilor*, Bucureşti, Tip. lucrătorilor asociaţi; MDCCCLXVI, p. 70) zice: „Chiotul face parte din toate serbările şi veseliile Românului; la nunţi, la hore, la mese mari este *obicei a chiui într-un ton puternic şi*

prelungit". — În cartea sa, *A steam voyage down the Danube* (Third edition, Paris, Galignani, 1836, p. 77), *Michael J. Quin*, publicînd „*a Wallachianballad*", face următoarele observaţii: „*It was a wild and melancholy strain, sung with a strong nasal accent, and in the intervals between the verses, one of our Wallachians, a lathy, hardy, barcheaded youth, who seemed to have been just brought in from the woods, set up a shrill abrupt shout, which, from the effect of the echo, seemed in a little while after to be answered by some voice far away over the mountains.*" În traducerea germană (Leipzig, Literarisches Museum, 1836, p. 58) locul în chestiune este redat în felul următor: „*Die Melodie war düster genug, und ihre Intervalle füllte ein schmutziger, wildaussehender Bursche mit einem gellenden Rufe aus, den das Echo nach einiger Zeit gleich einer tief aus dem Gebirge hallenden Stimme wiederholte.*" „*Un des nos Valaques... faisait entendre brusquement un cri perçant*" — zice textul francez (Paris, Bertrand, MDCCCXXXVI, p. 109). Circulă în Oltenia o anecdotă: la nunta de mare fast a unui fiu de ţăran, ajuns bine — mare dregător, grad înalt în armată sau aşa ceva —, tatăl cerea feciorului (ginerelui) să-i dea voie, ca semn al nemărginitei lui bucurii, să dea şi el un *chiot*. I s-a îngăduit: *a chiuit* din răsputeri, apoi a căzut jos şi a murit. După unele versiuni, a fost oprit să chiuie, ceea ce i-a provocat moartea. Nu trebuie făcută confuzia acestora, cu altfel de chiuituri (v. de ex., Marian, *Hore şi chiuituri din Bucovina*). De alt gen sînt şi cele menţionate în *Chronique de Wavrin* (publicată de N. Iorga în *Buletinul Comisiei istorice a României*. Vol. VI, 1927, p. 141), „*un grant cry et hideuz*". Dar şi unele şi altele sînt importante pentru teza propusă de Curt Sachs.

70. Expunerea ideilor lui, în citata lucrare a lui Julian von Pulikovski (p. 161 et seq.); cf. *Die deutsche Volkskunde* (editată de *Adolf Spamer*, p. 292).

71. „*Für die Betrachtung der rhythmischen, besonders der melodischen Eigenschaften ist noch ein zweiter Gesichtspunkt von Wichtigkeit: in der musikalischen Gestaltung sind nicht nur Stammesmerkmale zu unterscheiden, sondern auch Entwicklungsstufen.*" (ROBERT LACHMANN. *Die Musik der aussereuropäischen Natur- und Kulturvölker*, Wildpark-Potsdam, Athenaion, 1929, p. 3. *Handbuch der Musikwissenschaft* hrsg. von Ernst Bücken). „*Und schon hier setzt nun die vergleichende musikwissenschaftliche Forschung mit einer Überraschung ein, insofern nämlich... die Untersuchung der Gesänge der verschiedenen oben angeführten Völker nach ihren charakteristischen Merkmalen ergibt: dass diese letzteren keine Symptome musikalischer Rassenstile sind, sondern solche verschiedener musikalischer Entwicklungsschichten, die ohne Unterschiede nach Rassen oder Völkern in der musikalischen Entwicklung der Gesamtmenschheit, in den verschiedensten räumlich wie zeitlich weitest voneinander entlegenen Gebieten oder Epochen immer wieder gleichmässig und übereinstimmend auftreten.*" (ROBERT LACH — *Die Musik der turk-tatarischen, finnisch-ugrischen und Kaukasusvölker in ihrer entwicklungsgeschichtlichen und psychologischen Bedeutung für die Entstehung der musikalischen Formen* (Wien, Selbstverlag der a. Gesellschaft, 1920, p. 24. Sonderabdruck aus Band L — der dritten Folge Band XX — der Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien I.) — Cf. C. HUBERT H. PARRY. *The Evolution of the art of music* (Ninth Edition, London, Kegan Paul, 1925, capitolele I, II şi III); ROBERT LACH. *Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöee* (Leipzig, Kahnt, 1913); în mai redusă măsură şi ARMAND MACHABEY. *Histoire et Évolution des*

Scanned with OKEN Scanner

formules musicales du I-er au XV-e siècle de l'ère chrétienne (Paris, Payot, 1928).

72. În preocupările noastre, cercetările de acest gen îşi au originea în necesităţi de ordin pedagogic. Năzuind la valorificarea educativă a bogatului şi variatului folclor muzical românesc, la alegerea şi introducerea în programele de învăţământ şi în manualele didactice a unui material melodic potrivit scopului formativ urmărit de şcoală, şi căutînd descoperirea metodicii speciale adecvate pentru predarea acestui material şi pentru punerea temeiurilor româneşti ale studiului muzicii în şcoală, a trebuit să luăm în considerare şi să studiem exprimări melodice populare mai puţin cercetate şi cunoscute, cum sînt : cîntecele de leagăn, de copii, bocetele, unele colinde, cîntece de stea ş.a. De la primele încercări de culegere şi transcriere a lor, s-a relevat *numărul redus de sunete din care ele sînt alcătuite* — două, trei şi patru sunete — precum şi orînduirea lor ca stadii de dezvoltare anterioare, precedente pentatonicei. Pentru a exprima acest caracteristic aspect al sistemului tonal care stă la baza acestor melodii şi a-l lega de pentatonică — pe care evolutiv o precede — , am căutat un termen propriu, consacrat de teoria muzicii; dar fără rezultat. Astfel a apărut nevoia de a întrebuinţa termenul „*prepentatonice*". Încă din 1939, în volumul *Muzica românească de azi* arătam că „în bocete, în cîntece de leagăn, precum şi în recitativele copilăreşti pot fi descoperite sisteme modale *prepentatonice şi pentatonice*" (pag. 83 V. şi *Patrium Carmen*, pag. 132). — În 1947 a apărut în revista „Cercetări folclorice" o mică parte a studiului de faţă, în care menţionăm „stadii de dezvoltare organică *prepentatonice*". Pe baza cercetărilor de acest gen a fost aleasă o bună parte din materialul muzical cuprins în *Cărţile de cîntece pentru copii*.

73. PLUTARQUE. *De la musique* (Édition critique et explicative par Henri Weil et Th. Reinach, Paris, Leroux, 1900, p. 52). În traducerea celor doi elenişti, textul este următorul : „*Mais Crexos, Timothée, Philoxène et les autres compositeurs de cette époque tombèrent dans la vulgarité et dans l'affectation de la nouveauté, en poursuivant le style appelé maintenant populaire et théâtral. Le petit nombre des cordes, la simplicité et la gravité de la musique, tout cela fut desormais tout à fait suranné*" (p. 53). În traducerea latină a lui Volkmann, ideea care ne preocupă este redată astfel : „*Evenit enim, ut paucitas chordarum simplicitasque et maiestas musicae plane ob vetustatem spernenda videretur*". (RICARDUS VOLKMANN. *Plutarchi de Musica*, Lipsiae, Teubner, MDCCCLVI, p. 15).

74. *Die bisherigen Deutungen mussten irrig bleiben, weil sie Kitharasaite und Tonstufe verwechselten, die beide von den Griechen mit dem gleichen Worte chordé bezeichnet wurden.* (Curt Sachs, loc. cit.). Observaţia priveşte pentatonica în acordarea lirei.

75. *Op. cit.*, p. 72—73.

76. PETER WAGNER. *Gregorianische Formenlehre* (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1921, p. 524).

77. „*Les fondateurs du chant ecclésiastique ayant approprié les différents modes aux diverses espèces d'octaves, et ces modes mêmes étant déterminés par les cordes essentielles qui en varient la mélodie et le caractère, avaient donné le nom d'ambitus à l'espace compris entre les*

limites dans lesquelles la modulation devait se renfermer. Ils avaient permis, pour les besoins du chant, que la mélodie pût s'étendre à un degré audessus ou au dessous de l'octave, ce qui faisait neuf degrés que le chant pouvait parcourir. Au delà de ces limites, le mode devenait mixte, en ce qu'il participait de la nature d'un mode différent. L'ambitus était donc la circonférence, l'étendue, la capacité, le champ dans lesquels la mélodie ambiante, pour ainsi parler, devait se renfermer. Nous nous servons de ces expressions, du reste consacrées la plupart dans le langage des théoriciens, pour exprimer aussi bien que possible des mots tels qu'ambitus qui n'ont pas d'analogue dans la langue." (JOSEPH D'ORTIGUE — *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de Plain Chant*, Paris, Migne, 1860, p. 114—115). „*Umfang, mit welchem Worte die alte Choraltheorie die Grenzen bezeichnete, innerhalb welcher sich die Melodie in einer Tonart bewegen durfte.*" (ANDREAS WEISSENBÄCK — *Sacra Musica, Lexikon der katholischen Kirchenmusik*, Klosterneuburg bei Wien, Augustinus-Druckerei, [1937], p. 8).

78. În citatul studiu *Die Musik der Natur- und orientalischen Kulturvölker*, apărut la începutul primului volum al istoriei muzicii lui Guido Adler.

79. Carl Stumpf (în: *Die Anfänge der Musik*, Leipzig, Barth, 1911, p. 93) rezumă astfel expunerile ce ne interesează aici: „*In dem grossen Werke von Rowbotham, History of Music, wird (I. Bd., 1885) die Urgeschichte der Musik in der Weise dagestellt, dass in einem ersten Stadium nur ein Ton, in einem zweiten zwei, in einem dritten drei Töne (immer nur um je eine Ganztonstufe verschieden) benützt worden wären. In einem vierten Stadium sei man dann sogleich zu einer 5-stufigen Leiter übergegangen, wobei aber der Schritt von der Terz zur Quinte und der von der Sexte zur Octave des Grundtons dem Urmenschen als gleichgross mit den vorhergehenden Ganztonstufen erschienen seien.*"

80. BURETTUS, apud Volkmann, *Op. cit.*, p. 104.

81. Cf. HUGO RIEMANN. *Handbuch der Musikgeschichte* (Leipzig, Dritte, von Alfred Einstein durchgesehene Auflage, Erster Band, Breitkopf & Härtel, 1923, p. 33—35).

82. Culeș și notat la Curtea de Argeș, în ziua de 18 noiembrie 1938, de la Petre P. Dumitrescu, elev în clasa IV-a a Seminarului „Neagoe-Vodă", fiul lui P. D. Dumitrescu, plugar, și al Eugeniei, casnică, din Comuna Jidoșița, Jud. Mehedinți. (Cînd nu este indicat un nume de culegător, să se înțeleagă că culegerea și notarea melodiei populare respective se datoresc autorului prezentului studiu.)

83. JON LEIFS. *Isländische Volkslieder* (citat după *Zeitschrift für Volkskunde*, Berlin, 43. Jahrgang 1939, Neue Folge, Band 10, Heft 2, p. 161. Aci cu finala *fa*).

84. GH. CUCU. *200 colinde populare*, Ediție postumă îngrijită de Const. Brăiloiu, București, 1936, p. 32, Nr. 21 (Societatea Compozitorilor Români, Publicațiile Arhivei de Folclor, VI).

85. *Chants populaires bulgares, du Timok à la Vita*, Sofia, Edition du Ministère de l'Instruction Publique, 1928, p. 39, Nr. 155, Original cu finala *la*).

86. B. SIROLA, M. GAVAZZI. *Muzikoloski Rad Etnografskog Muzeja u Zagrebu* (Zagrebu, 1931, p. 80, Etnoloska Biblioteka, 12).

Scanned with OKEN Scanner

87. *Ibid.*, p. 71 (Original cu finala *sol*).

88. Cules şi notat de Achim Stoia de la Ioana Balea, de 16 ani, din comuna Ieud (Maramureş).

89. Cules şi notat de Emilia Comişel din comuna Izvoarele, raionul Teleajen.

90. Din com. Ilovăţ, fostul jud Mehedinţi (G. Breazul. *Patrium Carmen*, Craiova, Scrisul românesc, 1941, p. 186.)

91. Cules şi notat la Braşov în ziua de 24 noiembrie 1937 de la un grup de copii din Codlea.

92. Walter Wiora. *Älter als die Pentatonik* (în: *Studia Memoriae Bélae Bartók Sacre*, Aedes Academiae Scientiarum Hungaricae Budapestini, MCMLVI, pag., 185).

93. Cules în ziua de 3 decembrie 1936 la Careii-Mari, de la Augusta Coza, născută Pelles, de fel din comuna Pomi, Jud. Satu Mare

94. G. Breazul. *Patrium Carmen*..., pag. 176

95. Cules şi notat la Bucureşti, în ziua de 14 iunie 1950, de la Perţea Constantin, elev în anul III mediu al Institutului Militar Muzical, de fel din comuna Slon, judeţul Prahova.

96. G. Breazul — *Loc. cit.*, pag.176.

97. *Ibid.*, pag. 177.

98. *Ibid.*

La science musicale est, à l'origine — du fait même de la nature de ses investigations — une discipline istorique. Ce caractère vaut aussi bien pour ce qui est des investigations dans le domaine du folklore musical. Elle a avec ce dernier des accointances dans la mesure où celui-ci contribuerait à l'explication de l'oeuvre d'art savant et à celle de sa genèse; ainsi la musique populaire apparaîtrait donc comme un chapitre de la protohistoire de la musique occidentale (Guido Adler).

La théorie du „*gesunkenes Kulturgut*" (biens culturels déchus) s'est manifestée dans certaines zones de culture occidentale où la forme populaire n'a plus conservé son originalité, mais témoignant des rapports étroits avec l'art savant. Toute autre est la situation du chant populaire chez les peuples slaves et romaniques, tant sous le rapport du processus de la création que sous celui de la fonction psychique. L'origine du chant populaire roumain — car son existence et son originalité sont indéniables — n'est que rarement redevable à la production musicale savante. Les chants roumains rentrent dans la catégorie de ceux que Naumann nomme „*primitive Gemeinschaftslieder*", productions qui naissent purement et directement au sein de la communauté primitive.

La conception des „biens culturels déchus", déformant les réalités folkloriques, ne peut aucunement favoriser l'étude de la genèse du chant populaire. L'ethnologie, l'ethnographie, le folklore, ainsi que les recherches se rapportant à la musique exotique constituent, pris ensemble, une science comparée — l'ethnomusicologie — et contribuent effectivement aux recherches à caractère spécifique, recherches qui s'attaquent aux problèmes du *mode* chez les primitifs, chez les peuples de l'Asie orientale et, généralement, chez tous les peuples dont la culture demeure intacte à l'influence du système tonal de l'art occidental.

L'auteur s'étend sur le rôle joué par le principe de la consonance, tel que l'antiquité l'avait consacré, et le décèle dans le chant populaire roumain qui comporte des structures de quartequinte-octave, comme d'ailleurs dans toute la zone d'activité spirituelle régie sous le signe de la légende et du culte orphique. Les travaux de Helmholtz, d'Ellis et des représentants de l'école de Berlin ont joué un rôle déterminant en ce qui concerne l'importance de l'intervalle de tierce dans la structure de la musique primitive, de même que dans la constitution du principe pentatonique. L'auteur procède par la suite à une vaste synthèse, dûment documentée, ayant trait au dépistage du principe pentatonique dans les musiques des peuples les plus différents. En partant du critère de la place qu'occupe la tierce dans la gamme pentatonique, il résulte vingt gammes pentatoniques anhémitoniques, échelonnées sur les sept degrés naturels. Ces gammes forment dix espèces.

Il existe par ailleurs — avant le stade de la musique pentatonique, „premier stade généralement valable pour toute la culture humaine" — bien d'autres formations mélodiques présageant et confirmant le *stade prépentatonique*. Ce stade prépentatonique use d'un matériel sonore réduit et peu étendu, s'adaptant d'une manière frappante à l'observation de Plutarque qui voyait, dans la musique austère des „anciens", l'oligocordie (nombre réduit de sons) et la sténochorie (étendus limitée des sons). Ce matériel bicorde, tricorde et tétracorde est anhémitonique ou hémitonique et constitue la cellule génératrice des systèmes pentatoniques respectifs. Un assez vaste matériel folklorique atteste l'existence de ce stade pentatonique, ainsi que les fonctions mélodiques ayant contribué à l'enchaînement organique des différents systèmes musicaux.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Constantin Brăiloiu

RITMICA COPIILOR [1]

[1] Traducerea din limba franceză aparţine folcloristei Emilia Comişel (N. R.).

INTRODUCERE

la studiul „Ritmica copiilor“ de Constantin Brăiloiu

În domeniul ritmicii populare contribuţia lui Constantin Brăiloiu este de o mare însemnătate. Prin eforturi deosebite, el ajunge la descoperirea unor sisteme independente, specifice muzicii folclorice diferite sistemului clasic european.

Studiul despre ritmul copiilor, într-o formă concisă, a fost prezentat prima oară la Congresul Etnomuzicologilor din Belgia (numit Colloque de Wégimont) în 1954. Brăiloiu mărturisește că deși nu s-a ocupat decît parțial de producțiile copiilor, rezultatele i se par atît de importante și deschid perspective atît de vaste încît s-a gîndit să le comunice neîntîrziat. Ca și pentru celelalte, a fost nevoie de un timp îndelungat de gîndire și cercetare. Rezultatele, deși parțiale, îl uimesc după cum spunea într-o scrisoare (21.VI. 1957) „pentru mine descoperirea uluitoare a fost identitatea ritmicii copilărești în toate limbile. E poate cea mai mare problemă de care muzicologia s-a lovit vreodată.“ Pentru lămurirea acestei probleme, pentru înţelegerea fenomenului — care i se pare uluitor — de adaptare a unor limbi cu accentuare diversă la niște scheme ritmice invariabile, el cere o colaborare strînsă a etnomuzicologilor cu lingviștii experţi.

EMILIA COMIȘE

Scanned with OKEN Scanner

Numim „ritmica copiilor" unul din sistemele autonome (adică supus altor legi decît acelea ale ritmicei clasice), care a putut fi identificat și descris. Totuși sistemul prezintă analogii aparente cu acelea cunoscute din solfegiu, impresionante la prima vedere și parcă dinadins făcute pentru a înșela analiza, chiar de la început : în primul rînd, principiul izocroniei pe care se bazează ambele sisteme. Fără îndoială, acesta a fost motivul care a îndreptățit pe mulți să creadă că aci era vorba de un obiect de studiu fără însemnătate, dacă nu chiar inexistent.

Calificativul „copilăresc" pare să se potrivească cu ritmul de care este vorba, prin faptul că, în jurul nostru, nu îl găsim folosit frecvent, decît fie de către copii, fie de adulții care, adresîndu-se lor (în special într-o anumită categorie de cîntece de leagăn) îi imită spre a se face înțeleși mai bine de ei.

Totuși, termenul — aici tehnic — „ritmica copiilor" nu înseamă de loc că lumea copiilor nu cunoaște vreo altă ritmică. În Europa Occidentală cel puțin, repertoriul său este, în genere, contaminat cu muzica obișnuită a mediului, care este supusă regulilor solfegiului școlar.

Rămîne de asemenea o îndoială serioasă, în privința naturii propriu-zis copilărești a ritmului nostru. Lachmann a publicat odinioară două melodii exotice, asemănîndu-le, cu multă pătrundere, cu un cîntec german de copii ; una din ele, culeasă de la wezii din Ceylon, era desigur un cîntec de leagăn, „imitativ", dar cealaltă, indiană din Brazilia, un cîntec de muncă. Și, de atunci s-au descoperit, în diferite locuri de pe glob, foarte îndepărtate unele de altele (Bosnia, Kabylia, Africa Neagră, Taivan) piese cu ritm copilăresc care nu privesc de loc pe copii : narative, rituale, magice etc.

Astfel, de la primii noștri pași, fiecare afirmație atrage după sine un corectiv și tot astfel va fi în cursul întregii noastre cercetări.

*

Ritmul copiilor se manifestă numai prin intermediul cuvîntului. De la prima vedere, el este deci un ritm vocal.

Totuși, el nu implică neapărat muzica : ritmul există în afară de orice melodie, chiar dacă, adesea, se adaptează la vreuna (în care caz avem de a face fie cu elemente melodice foarte arhaice, ca și cu frînturi de șansonete sau refrene „rengaines" moderne, răspîndite prin radio, dar cărora el le impune cadența sa riguroasă). Mai obișnuit, copiii recită pe un singur sunet sau, mai simplu, scandează cînd vorbesc. [2] Fie că scandează sau cîntă, dispoziția ritmică a producției lor rămîne aceeași, și de aceea, în cele ce urmează s-a făcut abstracție totală de melodii.

2. Iată de ce, fără îndoială, Bartók credea că românii nu au cîntece de copii.

Cuvintele în care ia ființă ritmul copiilor — lăsînd de o parte acele fantezii recente în care se simte contaminarea altor sisteme — compun suite organizate, rimînd felurit între ele; într-un cuvînt: versurile.

Scandarea, absolut inflexibilă, a acestor versuri, ne-ar face să credem într-o versificare cantitativă în care s-ar observa versuri lungi și scurte, avînd unele față de celelalte valoare dublă sau de jumătate. Examinarea dovedește însă că duratele nu provin în nici un fel din natura silabelor. Scurtarea sau lungirea lor nu are altă semnificație decît locul pe care îl ocupă aceste silabe într-un dispozitiv ritmic, pe care l-am numi *prestabilit* și în care cuvîntul i se potrivește după numeroase și variate modalități.

*

Dacă trebuie mari sforțări pentru descifrarea acestor modalități, în schimb, ceea ce rezultă nu mai are nici un echivoc: caracterele concrete ale „ritmului copilăresc" sînt atît de accentuate și de vădite încît le recunoaștem îndată. Fie că sînt copiii portarului meu parizian, băieți sîrbi sau italieni care recită pe stradă vreuna din formuletele lor, eu îl identific în clipa rostirii lui. El mai trăiește, în subconștientul nostru de europeni occidentali, ca singur vestigiu al unei moșteniri milenare; incapabili să compunem o cît de scurtă frază melodică în adevăratul stil popular, nu ne-am putea înșela însă dacă ar trebui să improvizăm o perioadă corectă în ritm copilăresc.

Ni se va spune că sînt argumente pe trei sferturi afective. Desigur. Însă atît de puternice, încît sînt suficiente pentru a îmbărbăta pe cercetătorul pierdut în nesfîrșitele subtilități ale sistemului și aproape convins, cînd rătăcește printre coincidențe înșelătoare, că urmărește o himeră.

*

Cel mai surprinzător este însă faptul că, în pofida diversității graiurilor, de care nu se desprinde niciodată, „ritmul copilăresc" este răspîndit pe o suprafață uriașă a pămîntului, de la golful Hudson pînă în Japonia (în faza actuală a cunoștințelor noastre). Documentele [3] arată că el rămîne strict identic în toată Europa (Spania, Portugalia, Franța, Insulele Britanice, Olanda, Flandra Wallonia, Elveția franceză și germană, Italia, Germania, Austria. Ungaria, România, Grecia, Iugoslavia, Rusia, Norvegia, Turcia) și în tot cazul la kabyli, la tuaregi, la negrii din Senegal, Dahomey și Sudan, la indigenii din Taivan. [4] Faptul apare cu atît mai izbitor, cu cît în interiorul construcțiilor ritmice copilărești, așezarea accentelor este imuabilă, pe cînd graiurile folosesc accentuări multiple (maghiara cu accentuare pe prima silabă a cuvintelor, turca pe ultima etc.). Cu alte cuvinte, acomodarea fiecăruia din aceste graiuri, la schema invariabilă cu care se unesc, nu s-ar putea înțelege și defini decît cu o mulțime de lingviști experți; un singur om nu se poate încumeta să-și ia o atare sarcină.

Din fericire, schema respectivă este adeseori atît de clară, încît chiar în lipsa textului poetic rămîne inteligibilă.

---

3. Înregistrări fonografice, imprimate, notații, comunicări personale, dintre care nici una, din păcate, nu este însoțită aici de o referință. Decît să se resemneze pentru a redacta un text neciteț, autorul s-a văzut constrîns, cu tot regretul său, să ceară a fi crezut pe cuvînt. Pentru eschimoși, el datorește aproape totalitatea informației sale, Prof. Jean Gabus, care a binevoit să-i permită studierea înregistrărilor sale și să facă apel la erudiția sa. Pentru Africa Neagră, cea mai mare parte a materialelor de care a dispus sînt datorite bunăvoinței d-lui Gilbert Rouget.
4. Iată ceea ce dovedește cu prisosință pînă la ce punct rătăcește Hensel atunci cînd, invocînd argumentul lingvistic al „ritmului descendent", declară formulele copilărești germane, un „Erbstück aus urgermanischer Zeit" (o moștenire din epocile paleo-germanice).

Scanned with OKEN Scanner

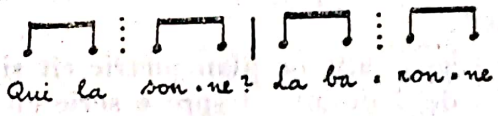
Nu este cazul să întocmim un inventar de comentarii tehnice privind „ritmul copilăresc" în trecut, nici de a-i întreprinde critica. Este suficient să spunem că el a fost totdeauna văzut prin prisma „măsurii" moderne şi notat în conformitate cu legile sale. Din punct de vedere practic (adică pentru descifrare) procedeul acesta nu are, în mod inevitabil, inconveniente grave; din punct de vedere analitic — vom vedea îndată — el este greşit şi împiedică înţelegerea mecanismului ritmic adevărat. Nu este momentul să insistăm, însă trebuie să se atragă de pe acum atenţia asupra greşelilor la care ne duce obsesia perceptelor clasice.

Silaba scurtă, pe care o putem traduce printr-o optime, fiind, în „ritmul copilăresc", o unitate de durată întreagă, un „timp", urmează că atunci cînd două silabe scurte se unesc într-un grup metric, duratele lor compun un grup ritmic care coincide întocmai cu definiţia măsurii noastre de $\frac{2}{8}$. Dar atunci cînd două celule de acest fel se succed, există probabilitatea ca să preferăm a le uni într-un $\frac{2}{4}$, decît să le lăsăm despărţite în $2 \times \frac{2}{8}$. Dintr-o dată optimile noastre, din unităţi cum erau, s-ar preface în fracţiuni de pătrimi imaginare, deci în subunităţi şi cercetarea ar începe cu o noţiune falsă.

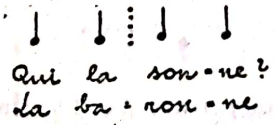
*

Vorbind de semne ritmice, amintim că una din principalele greutăţi de care se loveşte studiul „ritmului copilăresc" este că majoritatea zecilor de mii de formulete publicate în lume au fost reproduse fără indicarea duratelor. Cîteodată este posibil totuşi, am spune, să reconstituim structura unei serii.

Dar, să presupunem, de exemplu, o succesiune de silabe foarte simplă ca : *Qui la sonne? La baronne*, nimic nu ne va spune dacă trebuie să auzim :



sau :



Sistemul fiind, prin însăşi natura sa, atît metric cît şi ritmic, durata silabelor ar putea fi redată fie prin simboluri metrice, sau prin „valori" muzicale. Primele ar necesita însă un mecanism diacritic, aşa că este mai indicat să adoptăm pe ultimele, a căror folosire nu ridică nici un obstacol. Va avea şi avantajul de a se servi de notaţia instrumentală, care scoate mai bine în evidenţă gruparea unităţilor de durată.

*

Ca şi în oricare altă formă de artă „primitivă", „ritmul copilăresc" are ca bază un număr restrîns de principii de o mare simplitate, însă exploatate pînă la limita posibilităţilor lor şi, mai mult, constant ascunse prin resurse (aici aproape nelimitate) ale variaţiei.

Aceste principii se pot enunţa astfel :

1. Duratele (= în principiu, silabe) legate 2 cîte 2 compun serii de lungime variabilă; ritmul lor este deci binar.

Scanned with OKEN Scanner

2. Seriile întregi, ca și fiecare pereche de silabe pe care le conțin, pornesc cu o „bătaie" care, în graiurile germanice, coincide cu un accent al vorbirii; licențele ce privesc substituirea accentului metric cu accentul „tonic" rămînînd valabile pentru limbile romanice.

3. Durata globală a seriilor, *care interesează înainte de toate*, se poate măsura cu ajutorul unei unități așa-zisă „primă", fie exprimată, fie subînțeleasă, egală cu aceea a silabei scurte normale și pe care o vom reprezenta, după cum am spus mai sus, prin optime : în multiplii acestei optimi se face decontarea totalului care definește seriile : ele valorează 4 sau 6 sau 8 etc., oricare ar fi numărul real al silabelor pe care le înglobează.

4. Seriile inegale (heterocrone) se amestecă uneori, și de asemenea se poate întîmpla ca serii cu o structură internă deosebită (heteromorfe) fie izocrone, fie heterocrone, să se înșiruie în adevărate „strofe ritmice".

5. Orice serie poate fi precedată de o anacruză, însă numai la începutul unei piese este admis ca ea să adauge seriei inițiale o durată supranumerară; în acest loc, ea pare să fie luată din pauza anterioară; mai apoi durata anacruzei se preia din înseși duratele seriilor, într-un mod pe care îl vom vedea.

Datele fundamentale nu merg mai departe.

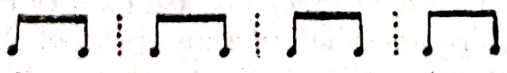
*

Cea mai frecventă dintre toate și cea în care caracteristicile sistemului apare cel mai clar este seria durînd cît 8 optimi sau 8 silabe scurte normale, un „octosilab", s-ar putea zice; aceasta ar fi însă o concluzie pripită; 6 sau 4 silabe sînt suficiente pentru a completa cadrul versului, cu condiția ca suma lor, în scandare sau în cîntare, să compenseze suma celor 8 scurte. Nu este vorba numaidecît de o succesiune de 8 timpi; ei pot tot așa de bine și în aceleași condiții să se reducă la 4 sau la 6.

Astfel, definiția ne scapă atît pe plan metric cît și pe plan ritmic. Să ne mulțumim, prin urmare, de a discuta despre o serie cu valoarea 8. Despre ea va fi vorba în ceea ce urmează.

*

Atunci cînd aceste 8 sînt toate purtate de silabe grupate 2 cîte 2 (grupe pe care le vom izola între bare punctate), schema fundamentală completă (de altfel mai puțin obișnuită decît ne-am putea aștepta) se prezintă pe deplin clarificată :



J'ai pas • sé par la cui • si • ne
= Ques • ta ro • sa e lla • riet • ta (italien)
= Cho • co • la • te'y mo • li • ni • llo (espagnol)
= La gal • li • na po • li • ca • na (catalan)
= O le • li • ță cu măr • ge • le (roumain)
= Wenn du willst ein Gaul be • schla • gé (allemand)
= Ba • ba tik • ve pro • da • va • la (serbe)
= Tü • zet vi • szek kö • tóm a • latt (hongrois)
= J • pu • huy • oc • hi • gu • wa • ra (esquimau)

Să spunem de pe acum că grupele elementare nu sînt întotdeauna alcătuite din două valori riguros egale. Alături de cele două optimi se observă :

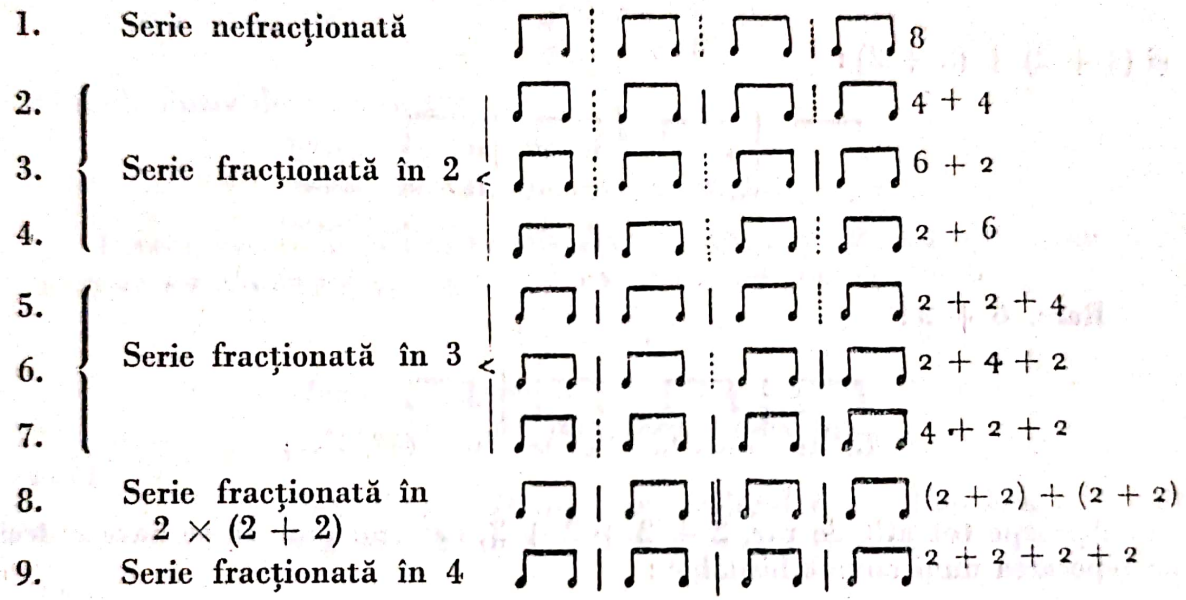
Scanned with OKEN Scanner

Ultimele două sînt excepţionale. Cît despre primele două, înregistrările fonografice (flamande, dar şi senegaleze), în care celula normală şi aceste derivate alternează neîncetat, dovedesc de bună seamă că sîntem în prezenţa unor substituiri.

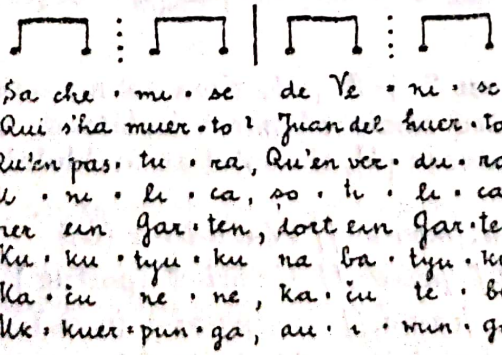
Un prim factor de variaţie intervine prin fracţionarea lui 8 indivizibil în 2, 3 sau 4 părţi, constituind subunităţi autonome, plămădite după modelul din care derivă. Această fracţionare se operează fie prin rime (repetarea unui cuvînt e suficientă pentru a produce una) fie prin asonanţe, oricît de vagi ar fi, fie prin acordul de cuvinte care se deosebesc numai prin terminaţie (precum în franceză, *picoti-picotas* au *carafi-carafo*, în bască *digidin-digidan* etc.), fie încă prin succesiunea membrilor de fraze cu aceeaşi construcţie şi accentuare *(j'ai perdu — j'ai trouvé)*.

Mai clar :

TABELUL I [5]



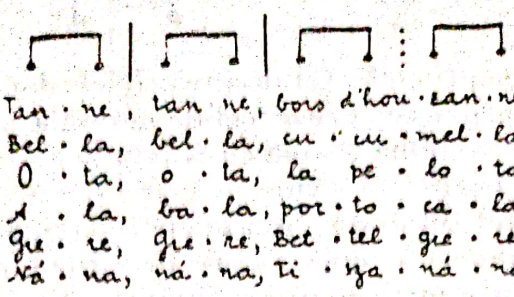
Pentru cîteva din aceste construcţii, mărturiile sînt numeroase; pentru altele, ele lipsesc deocamdată, însă vom recunoaşte cîteva imediat, sub o înfăţişare deosebită. Nimic mai general decît 4 + 4 :



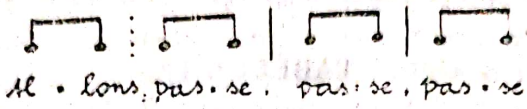
5. În tabelul următor, cifrele 2, 4, 6, indică secţii autonome indivizibile. În interiorul seriilor, întinderea lor este delimitată prin bare pline. Dubla-bară, la seria noastră de 8, arată că, cele două jumătăţi pe care le desparte sînt independente una de cealaltă.

Scanned with OKEN Scanner

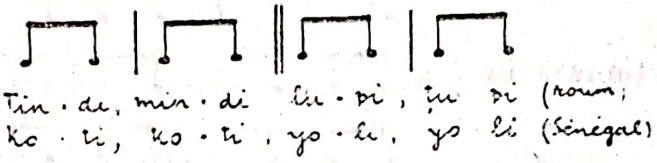
Apoape tot atît de frecvent, 2 + 2 + 4 :



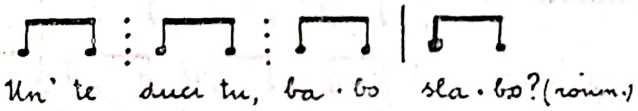
Mai puțin obișnuit, 4 + 2 + 2 :



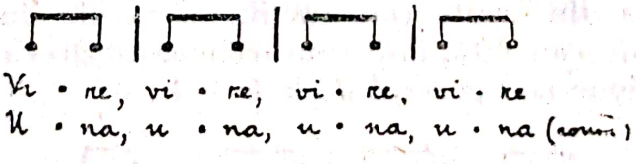
și (2 + 2) + (2 + 2) :



Rare, 6 + 2 :



Aproape tot atît de rar, 2 + 2 + 2 + 2, care nu pare să se bazeze decît pe repetarea unui cuvînt bisilabic :



Se întîmplă ca, într-un 2 + 2 + 4, rima să nu intereseze decît primele 2 + 2 silabe, ultimele patru rămînînd parcă izolate de context, ceea ce noi vom reprezenta prin paranteze : [4], simbolul ansamblului fiind : 2 + 2 + [4] :

Mon-te,/mon-te // l'é-cha-let-te (fr.)
Pas-sa,/ pas-sa,// Ga-bri-el (portug.)
A-na, /va-na,// com-pa-ni-a (rom.)
Su-ri, / suri,// o-pfel-schnitz (elv. germ.)

Alteori, cele patru silabe finale nu se acordă cu cele precedente, ci cu sfîrșitul versului următor :

Scanned with OKEN Scanner

Fer-re, /fer-re,// ma pou-liche,
Pour aller chez ma nourriche (fr.)

sau: *So-na,/ so-na,/ miz-zu-di,*
La Madonna parturi (ital.)

sau: *E-ne,/ de-ne// Tin-ten-fass,*
Geh in d'Schul und lerne Was (germ.)

sau: Μάρ-τι, | Μάρ-τι || χω-νε-ρέ
Καί 'Απρίλι βροχερέ (greacă)

Avem atunci: $(\overline{2 + 2}) + (4 + 8)$ — în care simbolul — măsoară primul vers, — adică un rudiment de strofă.

Al doilea vers al ansamblului fiind, la rîndul său, divizibil, ca şi primul, formula ar putea să fie $(\overline{2 + 2}) + (\overline{4 + (\overline{2 + 2}) + 4})$, sau, mai clar:

$$/:2 + 2 + 4:/$$
$$a \quad a \quad b$$
$$c \quad c \quad b$$

de unde iluzia de rime încrucişate:

Ec-ta, pec-ta, tu-chel mè,
A-vel, Pa-vel, dom-nu lè (rom.)

Invers, aceste dispoziţii ar putea să se mulţumească cu o rimă unică, elementele lor rămînînd totuşi unite; ea ar deveni pur şi simplu:

$$\overline{2 + 2 + 4} + 8:$$

Han-dy, / Span-dy, / Jack a / dan-dy
Loves plum-cake and sugar-candy (engl.)

sau:

Imm-chen, / Dimm-chen, / Zuk-ker — / lim-chen,
Geh mit mir nach Harlesimmchen (germ).

sau:

E-ke, / de-ke,// ma-le/se-ke
Sedu pored apatheke (sîrb.)

Dat fiiind că versul octosilab cunoaşte mai multe secţionări diferite de $2 + 2 + 4$, este firesc că, alături de $2 + 2 + [4]$, se găseşte, între altele, $(2 + 2 + 2) + [2]$:

Lu-lu,/ lu-lu,/ lu-lu// lea
= In-ti/ min-ti/ tin-ti// var (rom.)

şi, prin *extensiune*, nimic nu se opune, de exemplu, la $\overline{(2 + 2 + 2) + (2} + 8)$:

Mi-gne,/ mi-gne/, mi-gne-// meu,
Madame est auprès du feu (fr.)

sau:

Ee-ney,/ mee-ney,/ mi-ney// moe
Catch a nigger by the toe (angl. amer.)

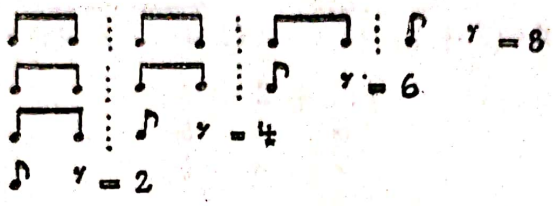
*

Între timp, cîteva din exemplele care au fost citate ne-au condus de pe acum spre o nouă problemă. Este vădit că unele serii numără numai şapte silabe, nu opt, şi că ele se termină pe o unitate metrică accentuată, nu pe o atonă.

Înseamnă că nu numai ficcare serie în întregime, dar şi fiecare din versuleţele care se decupează din ea au proprietatea de a lua forma catalectică, silabele absente fiind înlocuite cu pauze de o durată echivalentă :

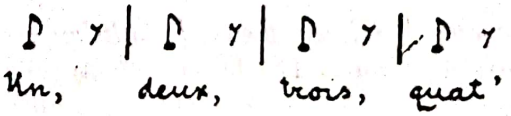
8 = 7 + pauză
6 = 5 + pauză
4 = 3 + pauză
2 = 1 + pauză

Deci :

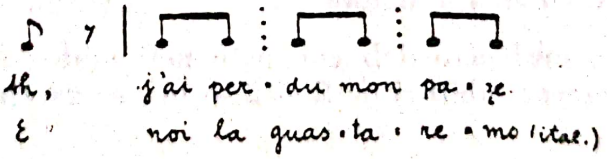


Pentru grupele catalectice bisilabice (1 + pauză), mai cu seamă cele aşezate în fruntea seriei, apar anumite libertăţi : aproape oricare monosilabă capabilă, la rigoare, să primească un accent, este permisă aici : interjecţii, ca *oh! ah!* ; articole definite, ca (în italiană) *la*, sau *el* (în spaniolă) ; silabe fără semnificaţie precisă ca : *ran*, *plan* ; *ci* italian ; *panc* polonez ; *pent* român ; *ent* geman ; numerale ; nume de litere ale alfabetului şi, cu atît mai mult, forme de conjugare monosilabică, ca *dors* ; *sai* românesc ; *geh* german etc.

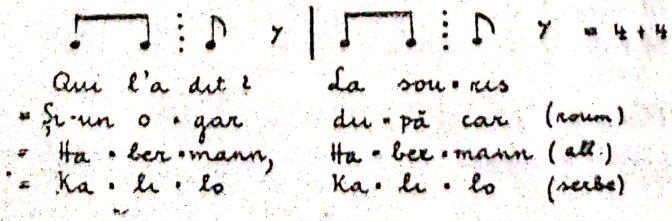
Pe deasupra, la nevoie, ele sînt scutite să rimeze chiar cînd fac oficiu de fracţii autonome de serie :



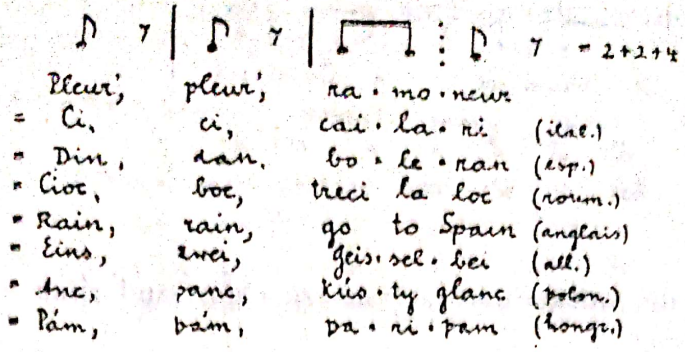
sau :



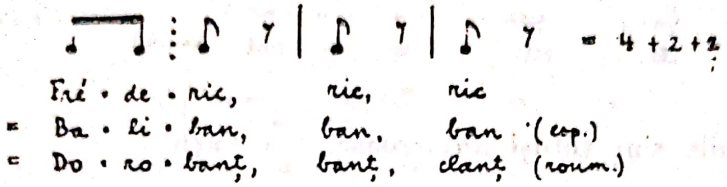
De obicei, atunci cînd, într-o serie fracţionată, una din fracţiuni este catalectică, sînt catalectice şi celelalte, ceea ce explică, în mod normal, dificultăţile rimei (ori a ceea ce o înlocuieşte) :



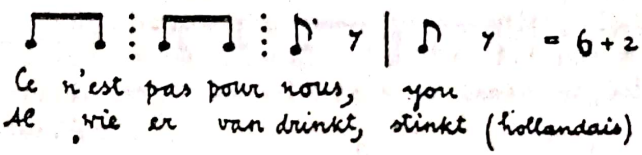
sau :



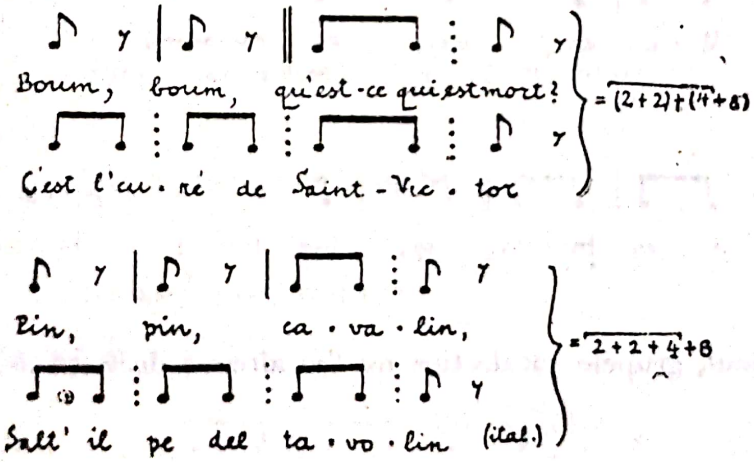
sau :



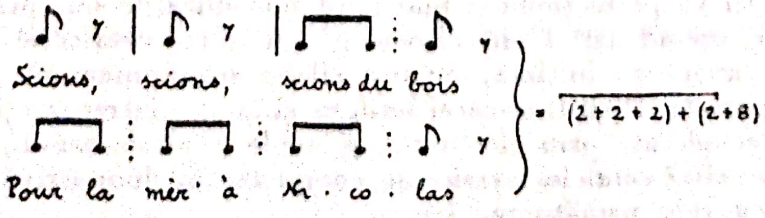
sau :



sau :

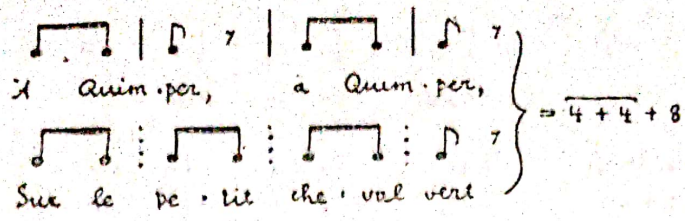


sau :

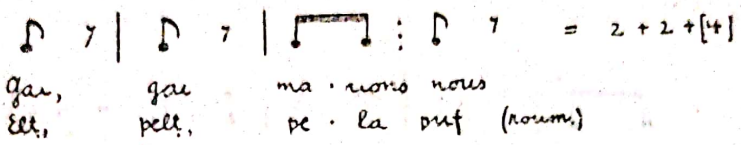


Scanned with OKEN Scanner

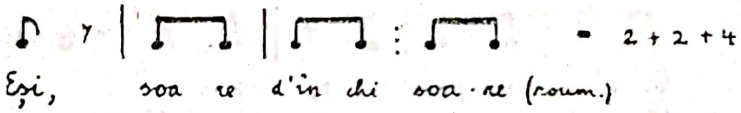
sau



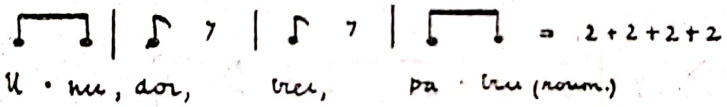
Acest mod de contaminare acţionează chiar cînd rima nu este în joc :



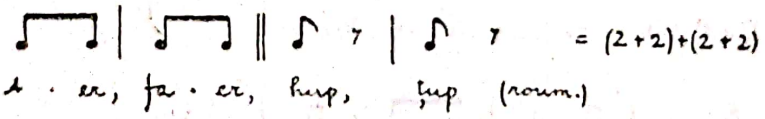
Excepţiunile sînt totuşi numeroase. S-a văzut :



Adăugăm :



sau :



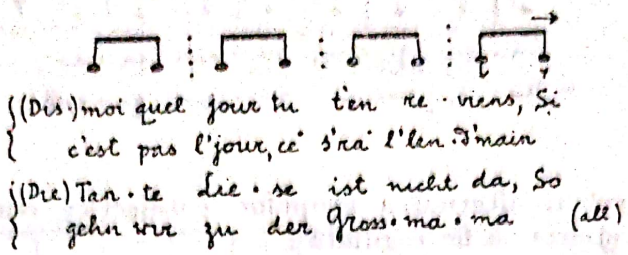
În tot cazul, grupele catalectice nu fac altceva decît să ascundă pe cele acatalectice.

*

Sistemul îşi va perfecţiona şi mai mult posibilităţile sale prin jocul subtil al anacruzelor, creînd astfel un echivoc picant între catalectic şi acatalectic.

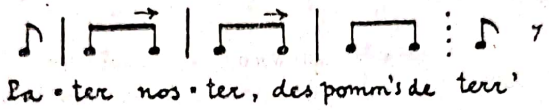
Afară de anacruza iniţială, singura silabă supranumerară permisă, celelalte pot să apară la sfîrşitul oricărei serii, ca şi la al oricărei fracţiuni interioare catalectice. Considerate prin ele însele, şi unele şi altele rămîn, în acest caz, incomplete, pe cînd celulele metrice se completează, dimpotrivă, cu atone de elan, legate cu cele următoare.

Mecanismul se vede cel mai bine — pentru a începe — la sfîrșitul unui heptasilab pe care îl prelungește cu a opta unitate metrică, complementară acesteia, însă legată de cea următoare :



Înseamnă că, prin acest subterfugiu, versul al doilea începe la sfîrșitul primului, fără ca ritmul să sufere cea mai mică alterație.

În franceză :



se compune într-adevăr din trei fracțiuni catalectice (= 2 + 2 + 4), dar fiecare dintre ele începînd printr-o anacruză (prima inițială !), rezultă că la punctele lor de legătură, cele două perechi de silabe : *ter*, *nos* și *ter*, *des* ocupă un compartiment metric întreg, cu toate că *nos* și *des* se leagă de lanțul următor. Aproape ca în germană :

Der/ Wind, der/weht, der//Hahn, der/kräht

sau, în engleză :

Sticks and/stones will//break my bones

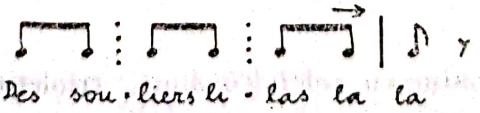
sau, în greacă :

Ἤ-λιε/μου πἀρ-/ή-λιε/μου

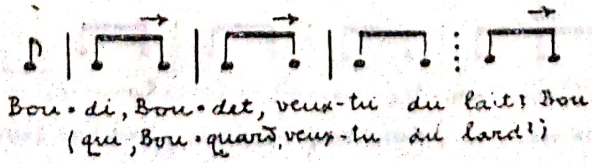
sau, în eschimosă :

Na-ui-/ è ti-//ra-ta-/è

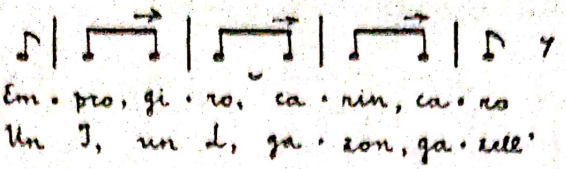
De asemenea (6 + 2) :



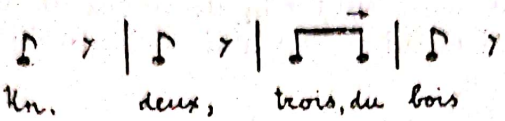
Trei grupe catalectice succesive, completate cu anacruze (= 2 + 2 + 4) :



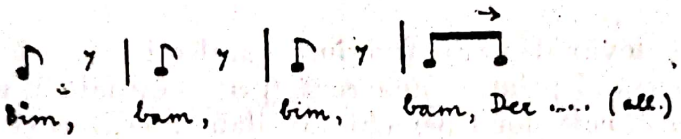
sau încă : (= 2 + 2 + 2 + 2) :



Cu toate acestea, alternarea grupelor catalectice reale cu cele pseudo-catalectice nu încetează să fie regulată :



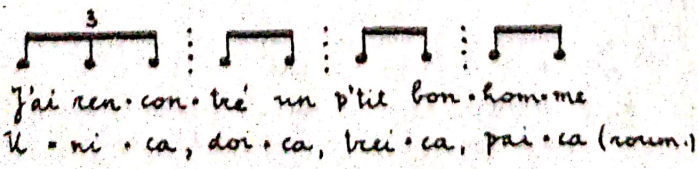
sau :



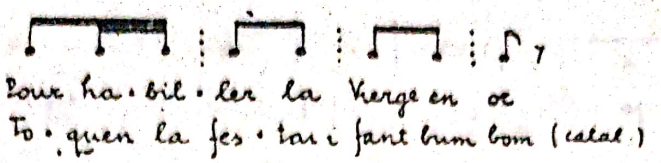
Celor trei artificii descrise mai sus, „ritmul copilăresc“ le adaugă un al patrulea, care îl îmbogățește și mai simțitor; grupe silabice ternare vin adesea să se așeze într-unul sau în mai multe compartimente ale seriei dominante pe care o analizăm. Întrucît aceasta nu trebuie niciodată să valoreze mai mult de 8, este limpede că durata silabelor grupate cîte trei va fi în mod inevitabil inferioară duratei silabelor grupate cîte 2. Dacă ea n-ar trebui să comporte decît grupări ternare, versul pe care l-ar presupune ar fi dodecasilabic și astfel reiese încă o dată, cît ne-ar induce în eroare raționamentul : 8 unități de timp = 8 silabe .

Duratele scurtate se obțin fie înlocuind două optimi cu un triolet, fie divizînd una din ele de unde grosso modo, trei formule :

Mai obișnuit, însă sinonim cu celelalte două, trioletul ocupă la alegere, sau oricare din cele 4 compartimente ale seriei (ultima, pare-se, mai rară decît celelalte) sau 2, 3, 4, în același timp :

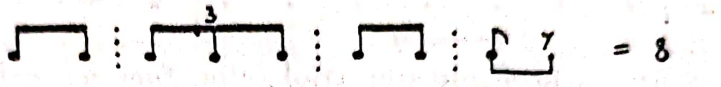


sau :

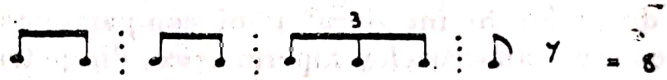


sau :

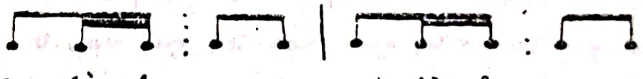
sau



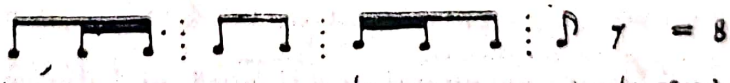
sau :



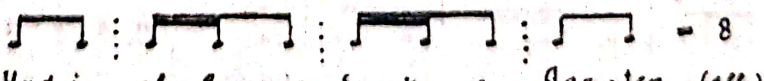
și pe de altă parte :



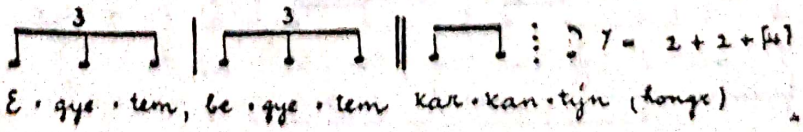
sau :



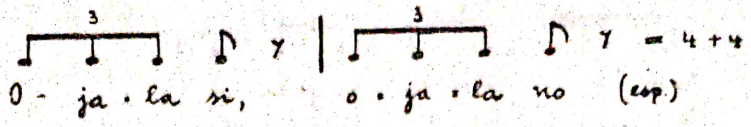
sau :



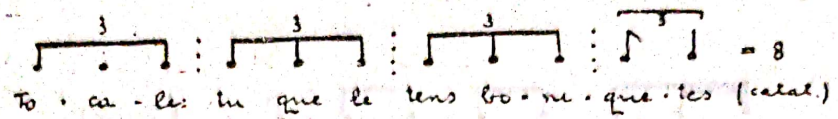
sau :



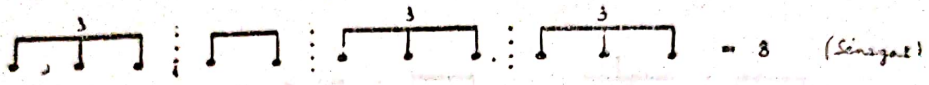
sau :



sau :

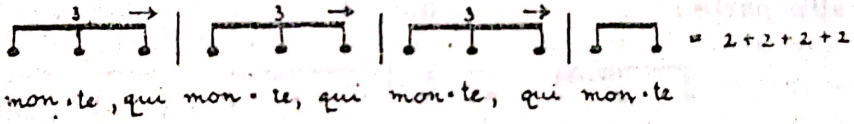


sau:

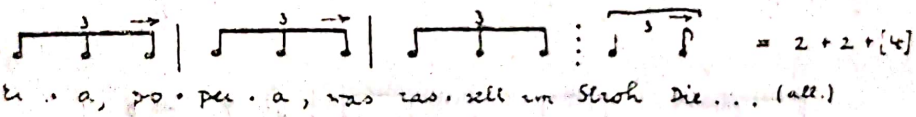


Notăm, în trecere, că multiplicarea trioletelor duce ici, colo la o contaminare a binarului cu ternarul. Din această cauză două optimi transformîndu-se într-un triolet de pătrime + optime, ne simțim atunci foarte aproape de un $\frac{6}{8}$ de tip occidental. Ajungem astfel la una din aceste „suprafețe de contact" prin care toate sistemele ritmice, inclusiv cel copilăresc, se ating în ceea ce se numește „cazurile limită".

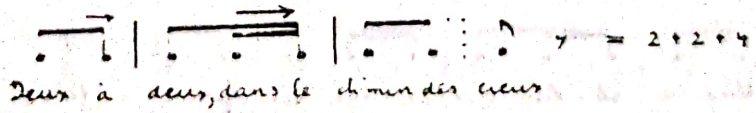
Multiplicarea duratelor în interiorul unui compartiment ritmic, departe de a stînjeni intercalarea anacruzelor hipermetrice, dimpotrivă o favorizează, trupele ternare fiind în stare să însereze un sfîrșit de vers sau de fragment acatalectic, mărit cu o anacruză :



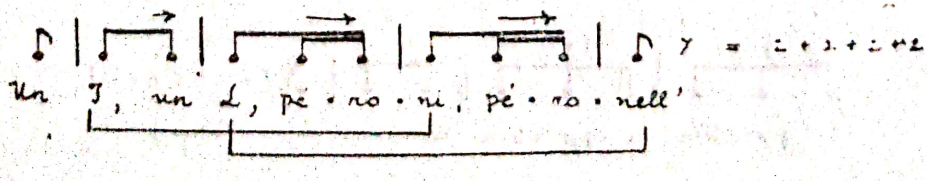
sau :



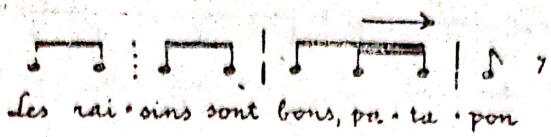
O altă acțiune folosește nu numai una singură, ci 2 din cele trei silabe ale unui grup ternar pentru a face un fel de dublă anacruză (bineînțeles, consecutivă versurilor sau seriilor acatalectice) :



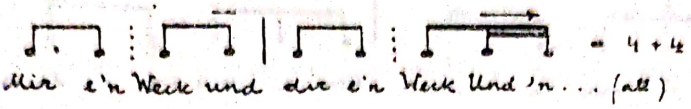
sau :



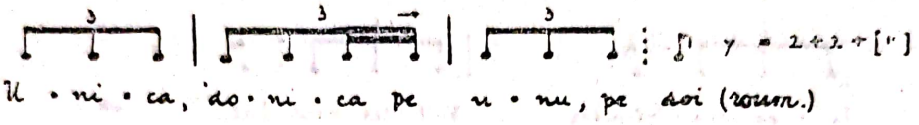
sau



sau :



Cu destulă măiestrie se întîmplă chiar să rămînă grupul ternar intact, înghesuindu-i într-un anumit mod, o anacruză, prin divizarea ultimei din cele trei durate ale sale :

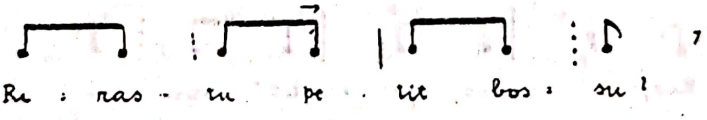


Pentru a înțelege surplusul de viață ritmică pe care sistemul îl scoate din diversele artificii arătate pînă acum, este suficient să confruntăm una sau cealaltă din aranjamentul primar cu derivatele sale (confruntare pe care de altfel am încercat-o mai sus) :

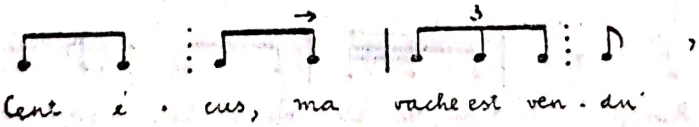
Fie, de exemplu, 4 + 4 :

Model :

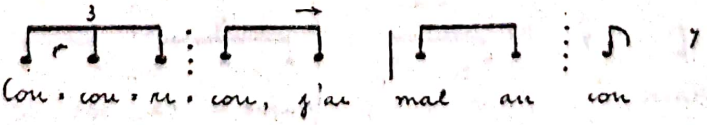
Variante :



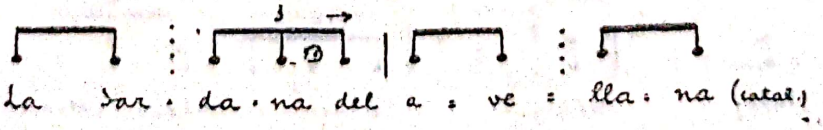
sau :



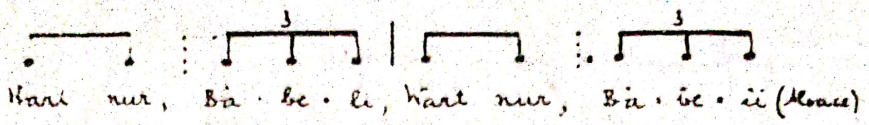
sau :



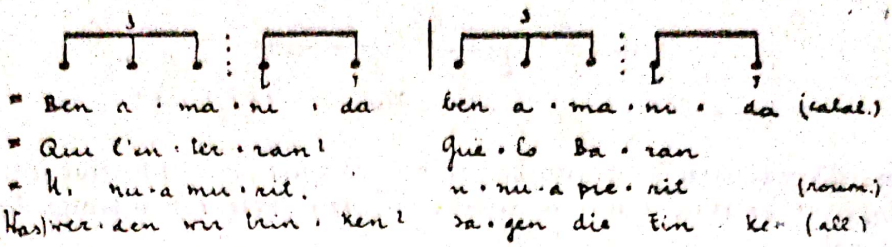
sau :



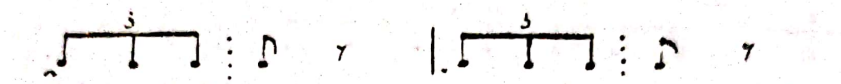
sau :



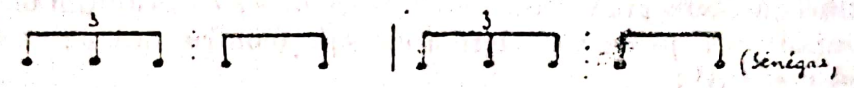
sau :



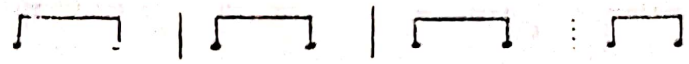
sau :



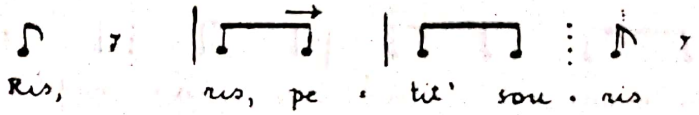
sau :



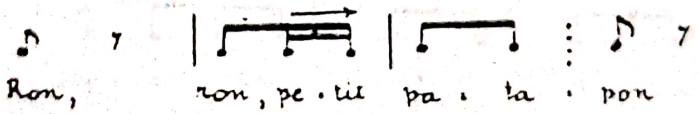
Sau 2 + 2 + 4;
Model :



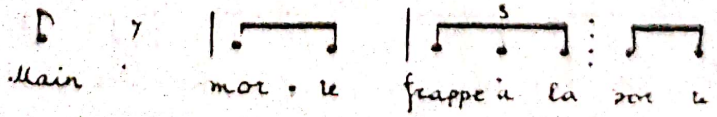
Variante :



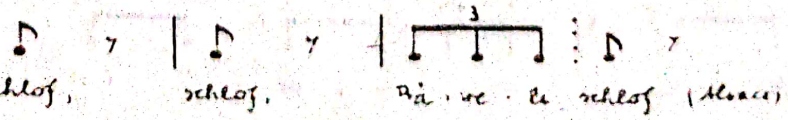
sau :



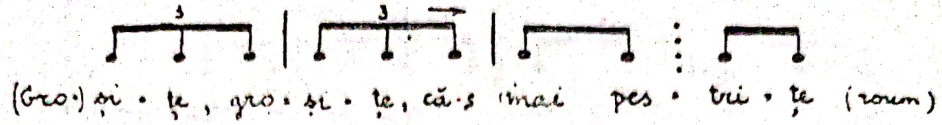
sau :



sau :

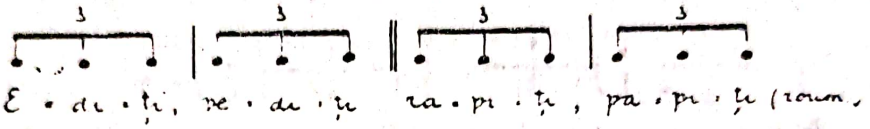


sau :



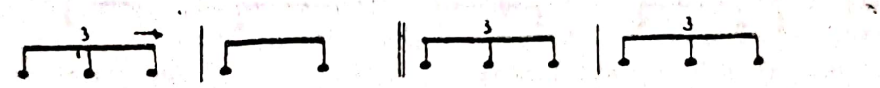
Sau (2 + 2) + (2 + 2) :
Model :

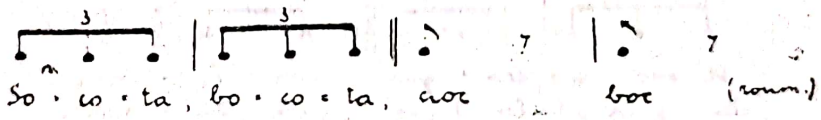
Variante :



sau :

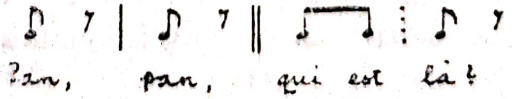
sau :





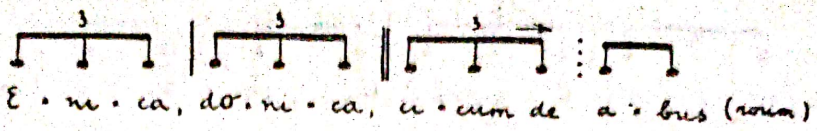
Sau (2 + 2) + (4) :
Model :

Variante :



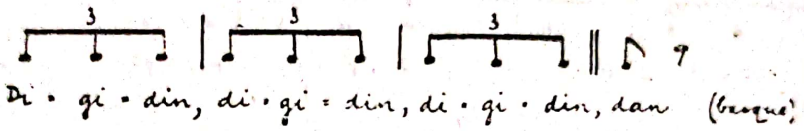
sau :

sau :

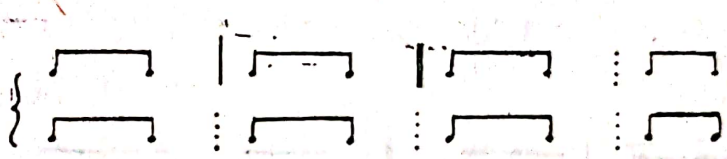


Sau : 2 + 2 + 2 + (2) :
Model :

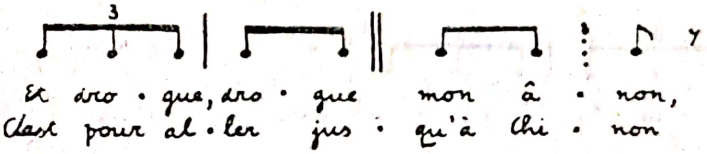
Variantă :



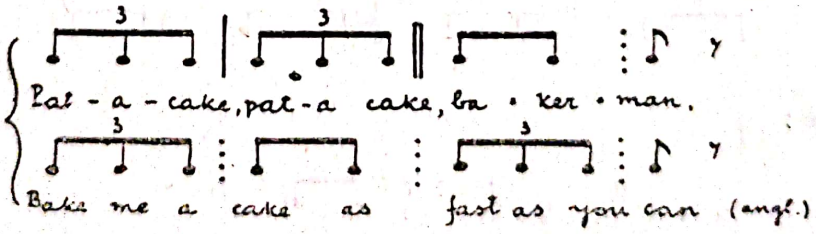
Sau : (2 + 2) + (4 + 8) :
Model :



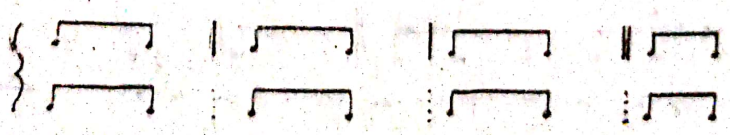
Variante :



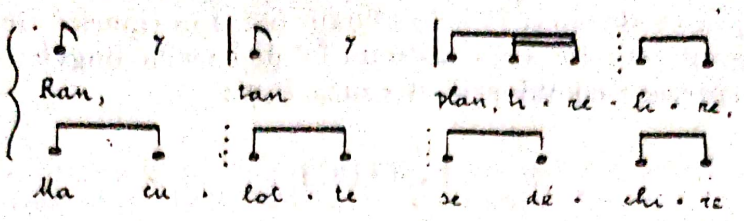
sau :



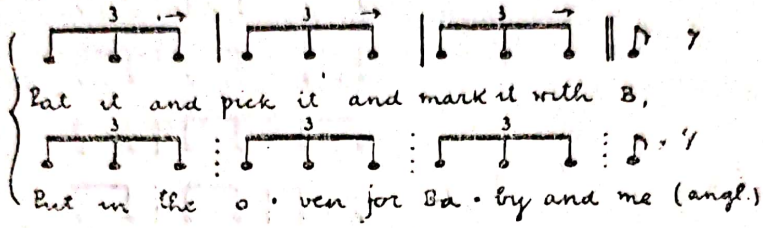
Sau, în sfîrșit : (2 + 2 = 2) + (2 + 8) :
Model :



Variante :

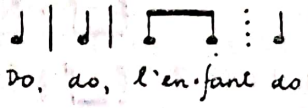


sau :

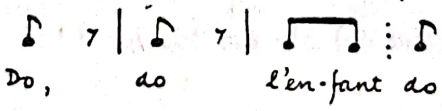


Terminăm acest paragraf, atrăgînd atenţia asupra unui punct care îşi are importanţa sa. În grupurile catalectice, este firesc ca durata scurtă existentă să se prelungească şi să se extindă pe pauza următoare, ajungînd pînă la dublarea duratei.

Notarea, care trebuie să respecte scrupulos realitatea sonoră, ori de cîte ori e vorba să redea o reproducere documentară, — ar greşi dacă ar ţine seamă de această libertate, ca şi de oricare alta de acelaşi fel, cînd îşi propune să dea în vileag fenomenul însuşi, şi nu aspecte întîmplătoare. Nu trebuie să se scrie :



ci :



altfel s-ar produce confuzii, care vor fi mai bine lămurite în cele ce urmează.

*

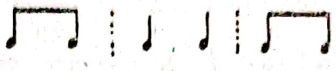
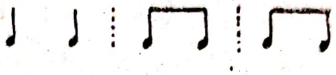
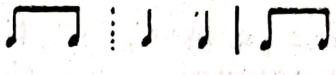
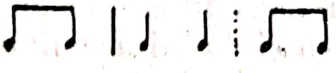
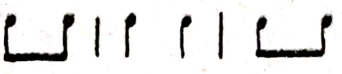
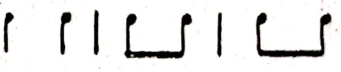
Acestea decurg din faptul că „ritmul copilăresc“ cunoaşte, în afară de unitatea de timp *scurtă*, o altă unitate de timp, care durează exact dublu : unitatea de timp *lungă*, pe care noi o vom nota cu o pătrime.

Prescripţiile aplicate celor *scurte* îşi păstrează valabilitatea şi pentru cele *lungi* : acestea, ca şi celelalte, se unesc 2 cîte 2 pentru alcătuirea unităţilor ritmice elementare, pe care le vom însemna, spre a le deosebi, prin cifre romane : II = o unitate ; IV = două din aceste unităţi (fie II sau 2 × II lungi indivizibile), cifrele romane şi arabe împreunate cu acoladă (2 IV, 4 IV etc.) referindu-se la unităţi indivizibile, care includ unităţi scurte şi unităţi lungi.

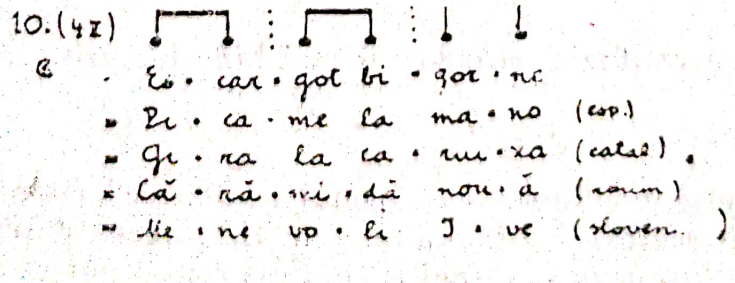
Folosirea simultană a unora și a celorlalte permite 12 combinații, din care trei nefracționate, foarte obișnuite. Deosebit de răspîndit în toată lumea este nr. 10 de mai jos, în ale cărui II lungi finale (ca și în tipurile înrudite nr. 13, 16 și 19) s-a crezut totuși a recunoaște un fel de specific lingvistic paleo-nordic.

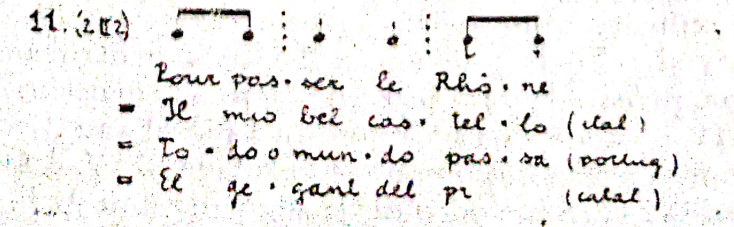
Cele douăsprezece combinații în cauză sînt :

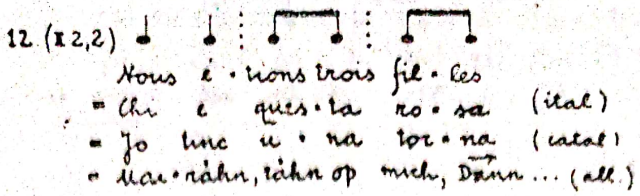
TABELUL II

10.	Serie nefracționată		4 II
11.			2 II 2
12.			2 II 2,2
13.	Serie fracționată în 2		4 + II
14.			II + 4
15.			2 II + 2
16.			2 + 2 II
17.			II 2 + 2
18.			2 + II 2
19.	Serie fracționată în 3		2 + 2 + II
20.			2 + II + 2
21.			II + 2 + 2

Mostre (în parte catalectice) ale nr. 10, 11, 12 :







Nr. 11 ne va reține atenția în mod deosebit : nepotrivirea dintre teoria clasică a măsurilor și „ritmul copilăresc" apare aici evidentă : seria pornind pe un accent, dacă am vrea să o ritmăm în $\frac{2}{4}$, accentuarea s-ar găsi în impas, atonele (silabele neaccentuate) căzînd pe „timpi accentuați", bătăile pe „timpii slabi", contra legii sistemului.

Nici prin transformarea celor două prime optimi într-o dublă anacruză, nu s-ar soluționa lucrurile ; ceea ce în aparență ar restabili scandarea, n-ar fi însă, în realitate, decît o soluție șchioapă care ar impune adăugarea la sfîrșitul seriei a unei pauze inexistente.

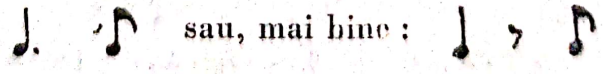
*

Pentru a se potrivi unui vers (sau unei fracțiuni de vers) catalectic, seriile (sau fracțiunile de serii) încheiate cu o pereche de *lungi* (pătrimi) părăsesc, ca și cele care se termină cu *scurte* (optimi), silaba neaccentuată finală, substituindu-i o pauză echivalentă (vezi, mai sus, acelea ale tipului nr. 10).

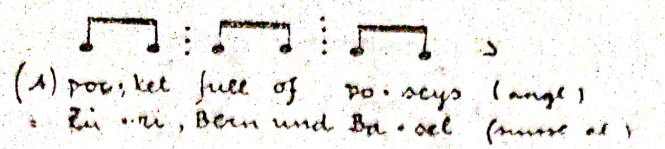
Precum s-a văzut, la optimi, în acest caz *lunga* accentuată se extinde adesea, trecînd pe timpul gol următor. Dacă ea se va dubla, se va auzi o doime, pe care notația noastră se va feri s-o păstreze : s-ar pune în joc o valoare pe care sistemul, pe cît se pare, nu o are.

Invers, aceleași *lungi* se scurtează, la nevoie, într-o măsură nedeterminată, de obicei la jumătate, pauzele necesare completînd restul. Această scurtare își are logica sa, de cîte ori într-o serie fracționată, un membru catalectic de tip II se leagă cu unul sau doi membri de tip 2. În această eventualitate, silabele exprimate prin optimi rimează în adevăr (așa cum demonstrează mai jos, unele specimene ale noastre, nr. 14, 16, 19), cu silabe exprimate prin pătrimi, fiind normal să fie scurtate, afară de cazul că, inversînd operația, cadențele s-ar unifica prin alungirea optimilor, ceea ce știm că este de asemenea obișnuit. Și aici, notația, dacă urmărește respectarea fenomenului ritmic real, va trebui să nu țină seama de aceasta.

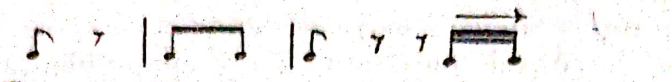
Detaliu neprevăzut : cînd un vers catalectic, asociat la o serie care se termină cu II, își adaugă o anacruză, ea nu este întotdeauna scandată pe a doua din aceste II (pe pătrime), ci, de preferință, numai pe o jumătate a acesteia (optime). Totul se petrece ca și cum ultima durată s-ar împărți, duratele împărțite rămînînd, una subînțeleasă, cealaltă făcînd parte din anacruză :



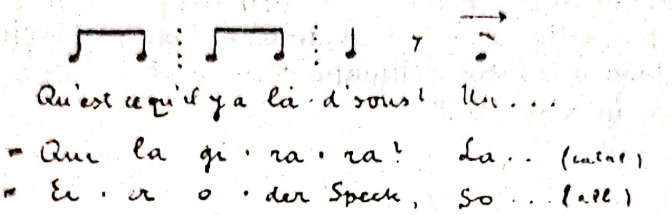
Aceasta pare cu atît mai verosimil, cu cît se cunoaște o serie (valorînd 8), în care grupul ritmic al concluziei este înlocuit în întregime printr-o pauză după 6 acatalectice :



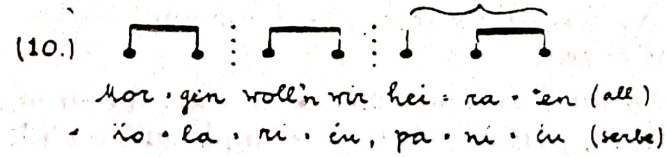
de unde decurge :

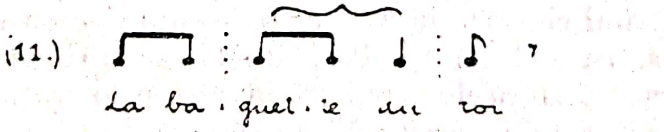


şi, deci :

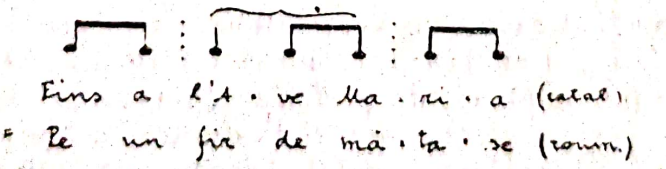


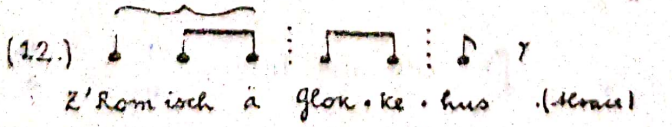
Pe de altă parte, grupele trisilabice (indicate aici de noi printr-o acoladă) nu se integrează, ca regulă generală, în vreuna din seriile comportînd II *lungi*, decît numai printr-un singur procedeu cunoscut de noi : diviziunea uneia sau celeilalte dintre ele, de preferinţă prima ; trioletul de optimi este extrem de rar :





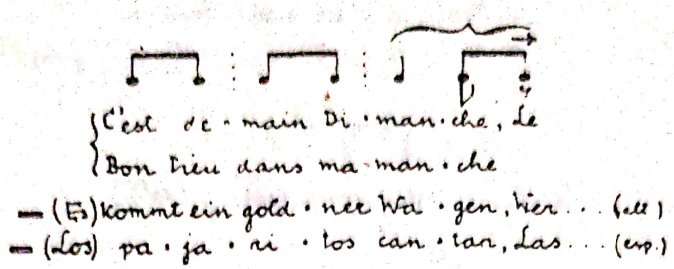
sau :



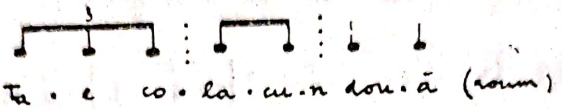


Împărţirea unei *lungi* finale permite intercalarea unei specii deosebite de anacruză, necunoscută încă de noi : cînd urmează unui vers întreg, asociată cu

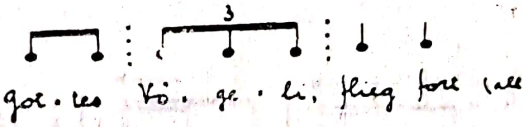
o *lungă* accentuată, sau cu prima din propriile ei valori divizionare, ea formează un grup trisilabic, de o desăvîrşită regularitate, conform sistemului :



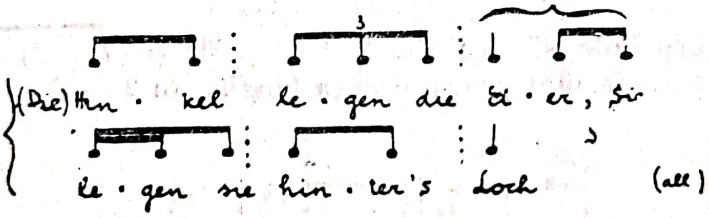
Aceste precizări explică uşor variante ca :



sau :

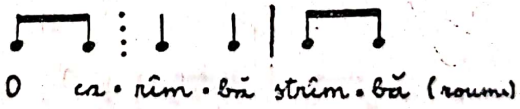


sau :

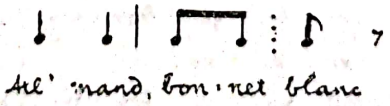


Pînă la omologarea lor (care este de prevăzut) iată cîteva mostre ale tipurilor noastre 14, 15, 16, 19 :

14. (2I +2) :

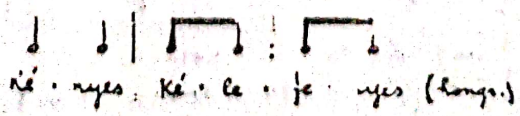


15. (I + 4) :

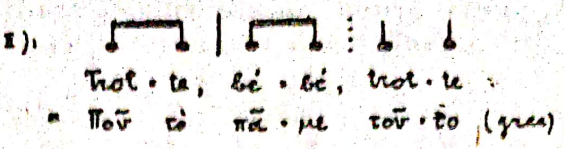


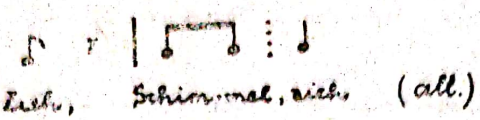
sau :

sau :

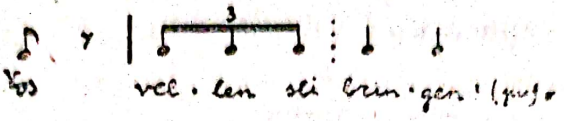


16. (2+2 II):

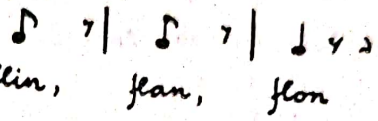




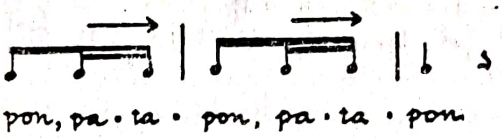
sau :



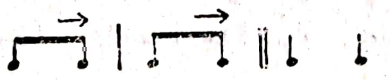
19. (2+2+2):



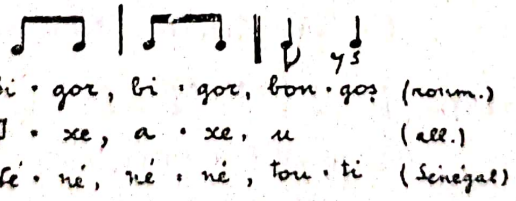
sau :



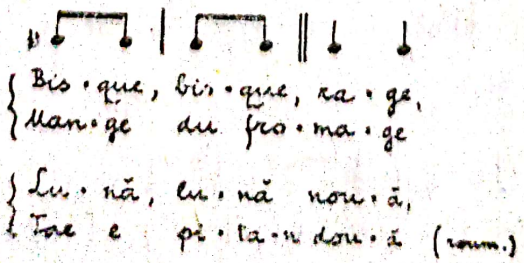
Nu ne va surprinde să regăsim 2 + 2 + [4] și (2 + 2) + (4 + 8), unul din aceștia fiind transformat prin prezența *lungilor* în 2 + 2 + [II] :

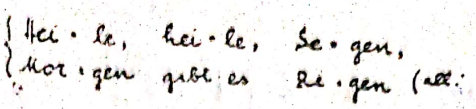


sau :

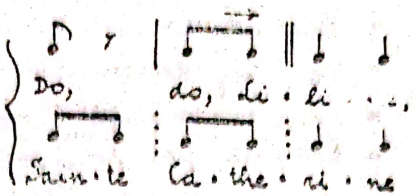


celălalt menținîndu-și construcția cvasi-strofică și înlocuind de asemenea 4 prin II, deci : (2 + 2) + (II + 4 II) :

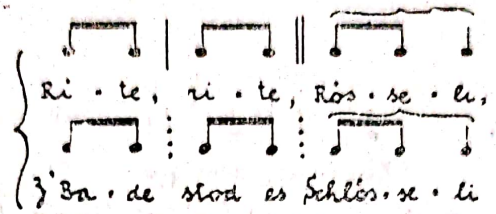




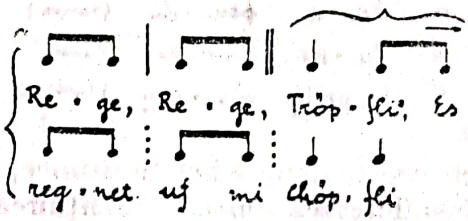
sau :



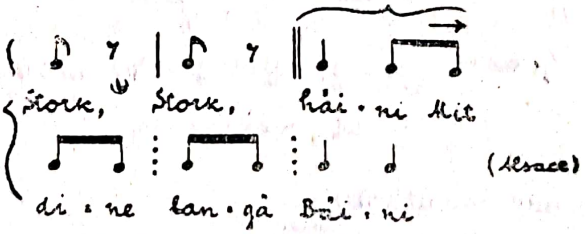
sau :



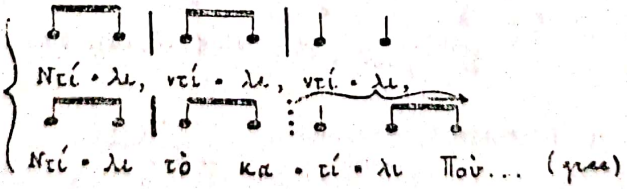
sau :



sau :



De asemenea, cu ajutorul unei singure rime : $\overline{2 + 2 + \text{II}} + 2 + 2\ \text{II}$:



*

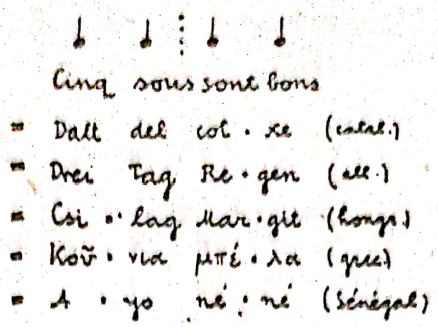
O a treia combinaţie obişnuită „ritmului copilăresc“ nu înşiră decît *lungi* :

TABELUL III

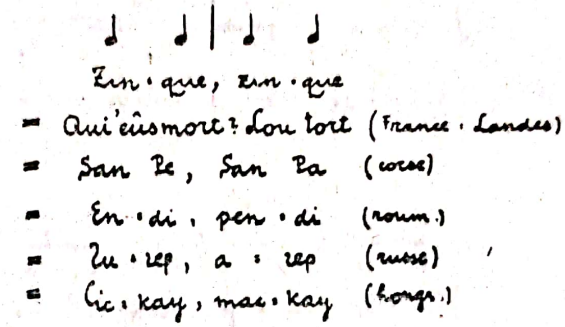
22. Serie nefracţionată : ♩ ♩ ♩ ♩

23. Serie fracţionată în 2 : ♩ ♩ | ♩ ♩

Pe de o parte :

22. 

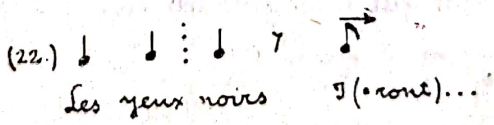
pe de altă parte :

23. 

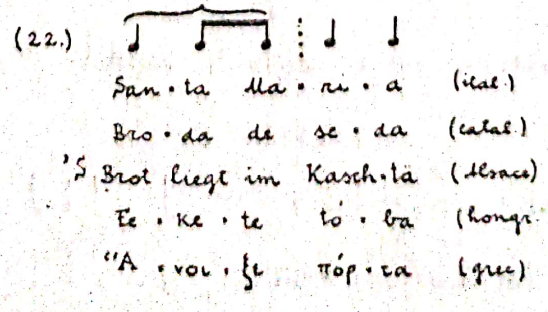
Nimic mai sărac decît aceste două schelete ritmice, dacă n-ar fi numeroasele artificii posibile, care să însuflețească simțitor înlănțuirea monotonă a pătrimilor.

Există, mai întîi :

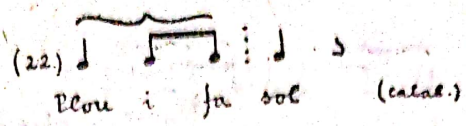
pe urmă anacruza complementară :



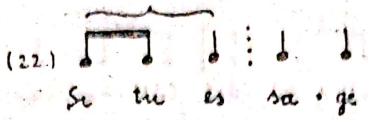
intervenția grupelor ternare :



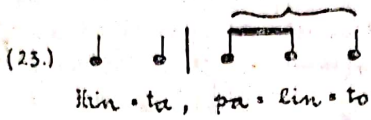
sau :



sau :

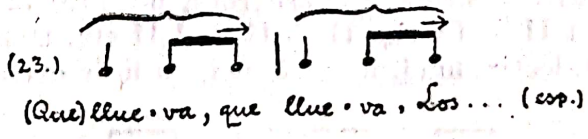


sau :



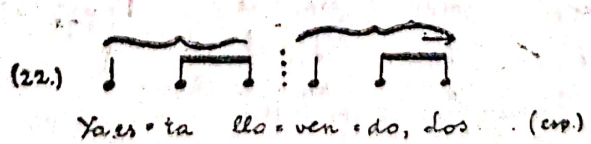
anacruzele izvorîte din diviziunea unei pătrimi şi care amplifică o serie sau o fracţiune de serie acatalectică :

sau :

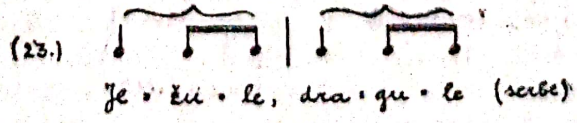


sau :

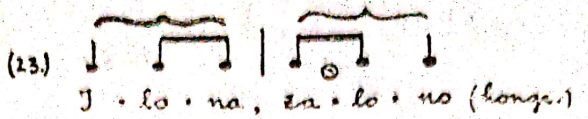
amestecul grupelor ternare cu anacruze hipermetrice :



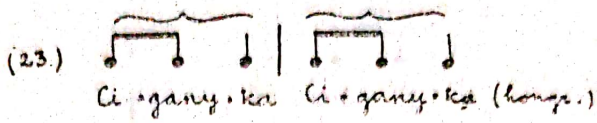
în fine, suprapunerea a două grupe ternare propriu-zise :



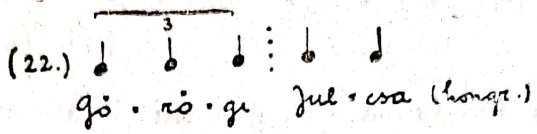
sau :



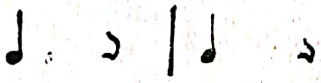
sau :



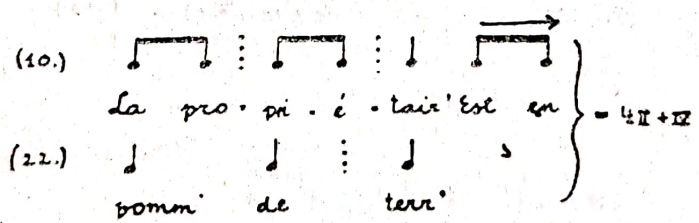
Însă chiar dacă posedăm un specimen maghiar cu un rarissim triolet de pătrimi :



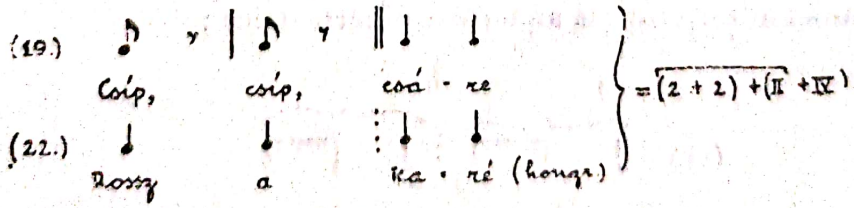
nimic nu confirmă încă existența lui :



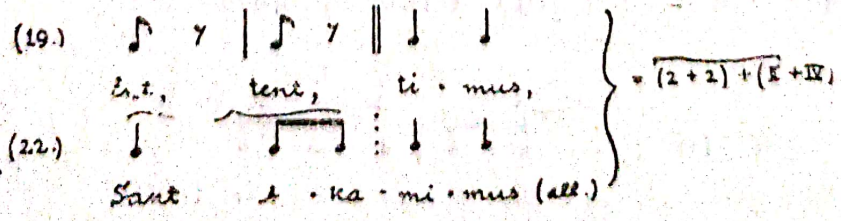
În schimb, cele două serii de *lungi* pot, și ele, să se unească cu una din acele serii în care *lungi* și *scurte* se învecinează (mai precis, la numerele noastre 10, 13, 16, 19), pentru a forma o cvasistrofă, fie prin (2 + 2) + (II + IV), fie mai simplu, prin 4 II + IV sau II + II + 4 II etc. Dubla anacruză interioară a unui grup catalectic, fiind, înscrisă aici, va fi de exemplu :



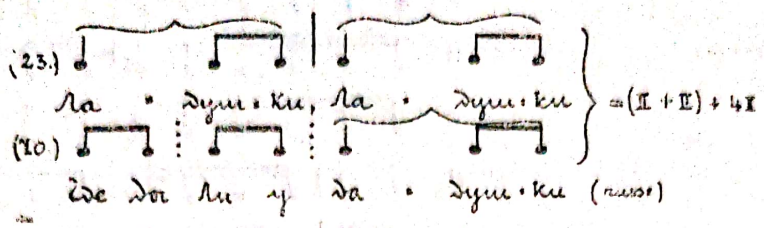
sau încă :



sau

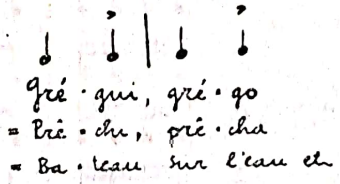


sau :

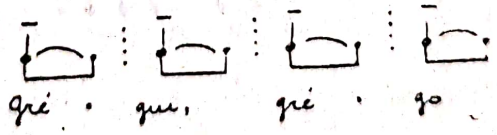


La toate cele enumerate pînă acum „ritmul copilăresc" adaugă una supremă dar încă insuficient definită : grupul de 4 *semiscurte* (șaisprezecimi). Acesta a putut mult timp să pară problematic : șaisprezecimile presupuse nu erau, în realitate, optimi pronunțate foarte repede? Înmulțindu-se documentele, acestea erau singurele care puteau să răspundă. În sfîrșit, s-au pronunțat : acest grup este un fapt cert, cu toate că sistemul îl folosește destul de rar.

Rămîne întrebarea să știm dacă cele patru șaisprezecimi provin din divizarea sporadică și accidentală a unei perechi de *scurte*, sau dacă, contrar celor constatate pînă acum, șaisprezecimea trebuie considerată ca un „timp" al ritmului nostru, cu același titlu ca pătrimea și optimea. Prima din aceste ipoteze ne atrage cu atît mai mult cu cît pătrimea însăși are adesea efectul unei optimi lărgite sau, dacă vrem, al unei durate provenind din contractarea a două optimi. Fluctuațiile accentului, ca de exemplu în limba franceză :



și, mai ales, în germană : *Flieg fort*, sau, în română : *Eși, moș din coș*, ne-ar face să credem că atonele accentuate nelogic nu sînt aci decît prima jumătate (prelungită) a unui grup de două *scurte* și păstrează, după fuziunea acestora, accentul care le era destinat de la început :

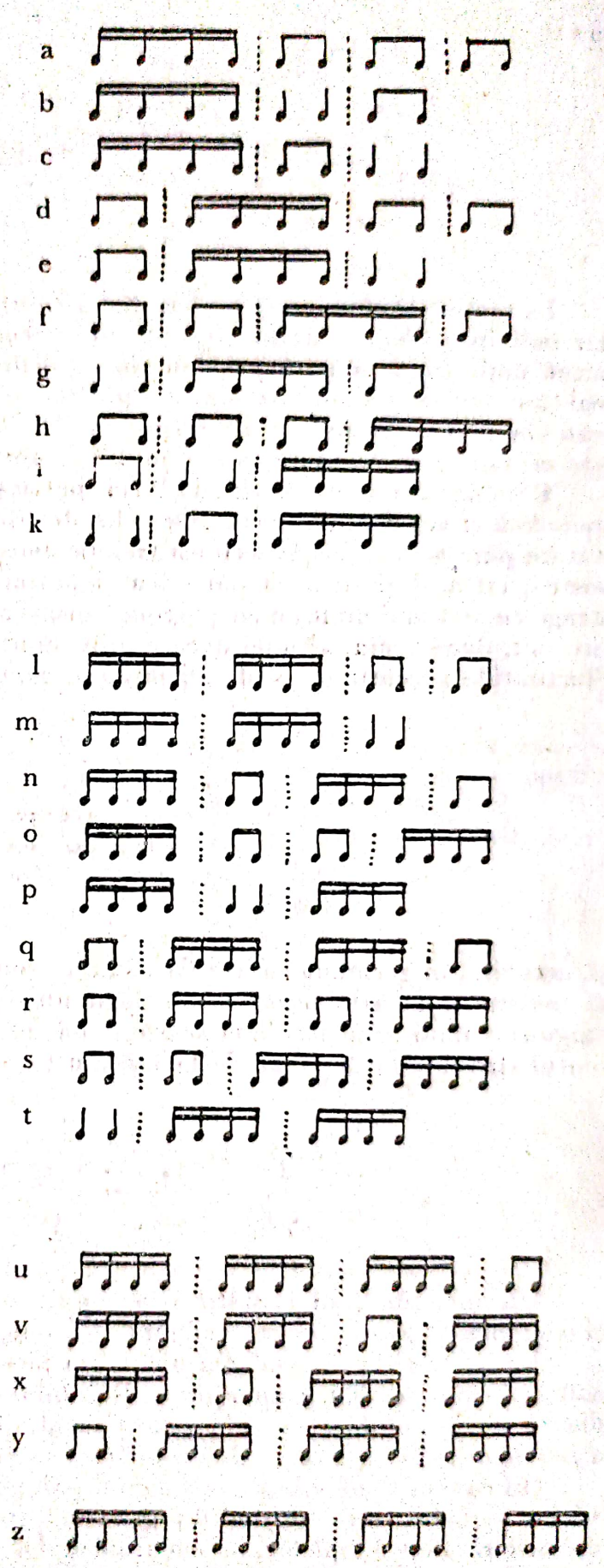


Așa încît nu ar mai exista, propriu-zis, o deplasare anormală a accentelor, ci o simplă egalizare, a cărei cadență se acomodează fără greutate.

Nu se va trece cu vederea nici că în piesele accesibile, cele 4 șaisprezecimi sînt unite într-o figură aparent ireductibilă, nici că au, drept cauză, la unele dintre ele, o redublare capricioasă a două silabe, ca de exemplu, în franceză *digue-digue*; în engleză : *diddle-diddle*, în elvețiano-germană : *güete-güete* etc.

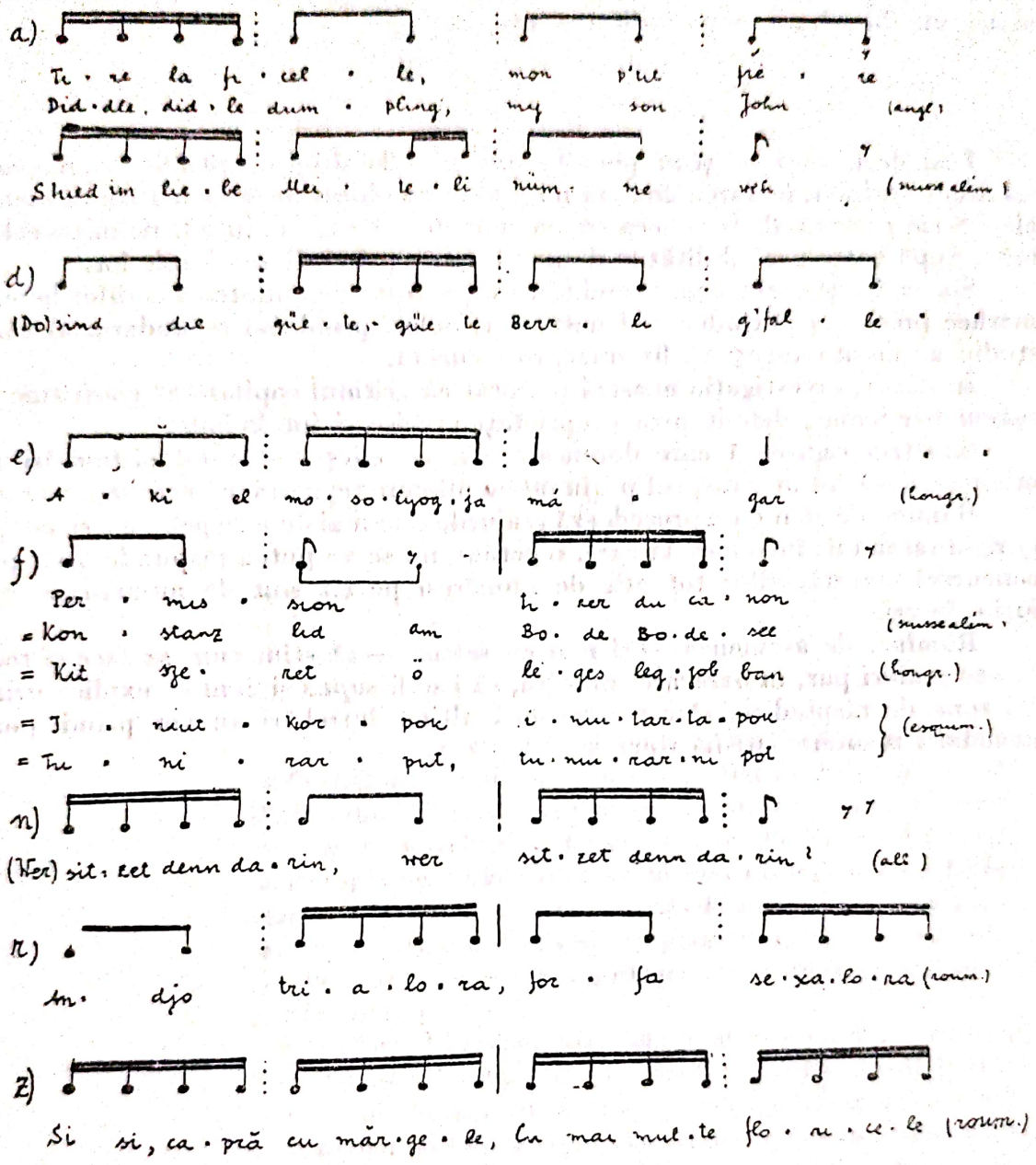
Ori care ar fi adevărul, noile combinații pe care le poate da grupul de patru silabe, în cadrul seriei durînd 8 *scurte*, ar fi (neținînd seamă, în afară de barele de măsură ale exemplelor, de eventualele lor fracționări încă nesigure) :

TABELUL IV

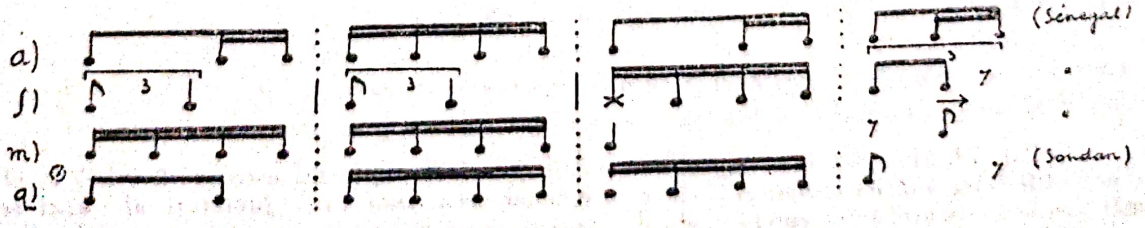


Scanned with OKEN Scanner

Avem eşantioanele unui mare număr din aceste combinaţii :



Şi încă, fără cuvinte (care s-ar putea reconstitui) :



(În ultimul exemplu, la „f", la începutul celui de al treilea grup ritmic, în locul unei silabe, o bătaie din palme).

Nimic nu ne permite încă să credem într-o serie (monorfă) de 2 *dublu-lungi* (doimi), pe care observaţiile făcute cu privire la şaisprezecimi ne-ar permite eventual să le bănuim. Considerînd că şi ea ar valora 8, pînă la proba contrară, nimic nu dovedeşte imposibilitatea sa.

Iată deci, ceea ce ştim pînă la ora actuală despre „ritmul copilăresc". La drept vorbind, lucrarea noastră nu a avut ca obiect decît structura sa esenţială : *Seria valorînd 8*. Însă ceea ce s-a spus despre ea, va ajuta la definiţia celorlalte, după toate probabilităţile de factură exceptînd dimensiunile lor.

S-a omis, de asemenea, examinarea condiţiilor de amestec a seriilor heteromorfice precum şi întinderea şi natura strofelor, problemă secundară, al căror studiu ar merita totuşi să fie întreprins curînd.

În sfîrşit, investigaţia noastră a arătat că „ritmul copilăresc" constituie un sistem particular, definit prin proprietăţi precise şi inteligibile.

Simetria riguroasă care domneşte aci, dovedeşte că acest sistem îşi are originea, dacă nu în dans, cel puţin într-o mişcare regulată, cu care se înrudeşte.

Rămîne de aflat cum procedează graiurile cele mai diverse pentru a se adapta la rigiditatea lui; întrebare la care, repetăm, nu se va putea răspunde decît prin concursul cercetătorilor tot atît de numeroşi pe cît sînt de numeroase graiurile înseşi.

Rămîne, de asemenea — şi mai cu seamă — să ştim cum se face că toate aceste graiuri par, în oarecare măsură, să i se fi *supus* şi cum se explică uriaşa lui zonă de răspîndire. Dar aceste două ultime întrebări nu vor primi poate niciodată răspuns satisfăcător.

NOTĂ

— Pag. 78. Al şaptelea exemplu, analizat mai îndeaproape, nu este un 2 + 2 + 2, ci o construcţie mai subtilă şi mai rară, în care emanciparea celor două jumătăţi ale unei serii metrice de 8 este atît de completă, încît ele se prezintă ca hemistihuri reale (= serii de 4), în care al doilea reproduce dispoziţia primului, aceleaşi rime, în acest caz încrucişate, împărţind ambele hemistihuri în 2 + 2 :

I — L
ni — nell.

L'étude sur le rythme chez les enfants fut d'abord présentée au Congrès des ethnomusicologues qui se tint en Belgique en 1954 (Colloques de Wégimont) et s'intègre aux préoccupations de l'auteur qui s'attache à expliciter et à établir une théorie des systèmes rythmiques spécifiques à la musique populaire. La hâte de l'auteur de faire connaître ses observations, avant même d'aborder toutes les créations artistiques ressortissant au système, provient de ce que ces notions „relèvent de faits d'une importance considérable et ouvrent de grandes perspectives".

Partant d'un vaste matériel, Brăiloiu conclut à l'existence d'un système s'étendant sur une aire considérable „en dépît de la diversité des idiomes auxquels il se trouve étroitement rattaché".

Le fait que des langues aux accents différents s'adaptent à des schémas rythmiques invariables, ne saurait être éclairci que par une collaboration entre linguistes et musicologues.

Brăiloiu définit le système, en le différenciant du système classique, puis énumère ses caractères spécifiques, tels que : lien organique le rattachant au mot, modalité de combinaison et succession des durées et des accents, dimension des vers, fractionnement a l'aide de rimes, strophes rythmiques.

Brăiloiu découvre toutes les combinaisons théoriquement possibles des durées qu'il systématise à l'aide de tables. Bien qu'il se limite à l'étude d'un seul type de vers, les lois qui en relèvent sont, selon toutes les probabilités, également valables pour les autres types.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

I. D. Petrescu

ASPECTE ȘI PROBLEME ALE MUZICII BIZANTINE MEDIEVALE

Prejudecăți puternice au întunecat secole de-a rîndul imaginea civilizației bizantine și au împiedicat studiile adîncite. Renașterea și umanismul așezaseră în primul rînd antichitatea. Operele de artă ale acestei lumi și clasicismul elin și elenistic au concentrat luarea aminte a întregii lumi apusene. Creațiile lumii medievale, izvorîte din alte împrejurări și însuflețite de alt spirit, au fost însemnate cu epitetul de artă gotică, calificativ atribuit barbarilor. Mișcările culturale de ordin național au fost înconjurate de neînțelegere și dispreț. Pe deasupra ființei tuturor neamurilor, al căror suflet apărea fără însemnătate și fără farmec, plutea antichitatea, singură dăruită cu însușiri de universalitate și „perfecțiune". Bizanțul s-a înfățișat oamenilor de știință, pînă către sfîrșitul secolului al XVIII-lea, asemenea unei lumi decadente și barbarizate : decadență a lumii eline și produs al barbariei asiatice.

Au trebuit să vină generații de învățați și spirite dăruite și orientate. La capătul unor studii și cercetări de valoare deosebită, aceștia au descoperit civilizațiile străvechi ale Asiei și averea culturală a acelora ce fuseseră numiți barbari de către greci. Au ieșit la lumină, datorită eforturilor lor, popoarele Evului Mediu și geniul național al fiecăruia dintre ele. S-a descoperit pretutindeni, în Apus mai întîi, înrîurirea fericită și bogatele realizări ale lumii bizantine, factori fără a căror contribuție Europa Occidentală ar fi întîrziat încă multă vreme și ar fi luat, foarte probabil, chiar alt drum. Cercetări ingenioase și stăruitoare au urmărit fenomenul bizantin în Asia Mică, Persia, Armenia. A fost analizat și pus în lumină, după aceasta, în evoluția culturii rusești; în Balcani și în Țările Românești. Bizanțul a devenit, în ultimele decenii, nu numai un domeniu bine cunoscut, ci și o lume de civilizație și artă de o strălucită valoare și importanță. Nimeni azi nu ignorează arta Sfintei Sofia din Constantinopole, monumentele bizantine ale Greciei, Athosului, și Asiei Mici; Sfînta Sofia din Kiev, San Marco din Veneția, Martorana din Palermo și catedrala Monreale din Sicilia, monumentele Ravennei, Romei și Africii de miază-noapte.

Pictura bizantină este admirată astăzi pe pereții unui mare număr de edificii aflate în cuprinsul vechii lumi bizantine propriu-zise, în țări de înrîurire bizantină ca : Rusia, Serbia Veche, Bulgaria și Țările Românești. Manuscrise superbe cu miniaturi neîntrecute sînt gloria marilor biblioteci apusene și rusești alături de smalțuri colorate și lucrări de aurărie și argintărie. Învățați ruși și francezi, în fruntea tuturor celorlalți ai lumii, au arătat, în lucrări de importanță mondială, originile, valoarea artistică și însemnătatea culturală a tuturor acestor produse ale spiritului. Au urmat cercetări de ordin istoric și social care lămuresc din ce în ce mai bine viața Bizanțului, conflictele sociale, economia și starea țăranilor și negustorilor. De la Bayet, Kondakoff, Uspensky și Vasiliev s-a ajuns la Ostrogorski, Diehl, Millet, Schlunberger, Benesevič și Grégoire. Mai toate aspectele lumii bizantine au dobîndit relief și adevăr întemeiat.

Muzica greacă nu a preocupat decît rari cercetători și studii de seamă nu s-au ivit decît după descoperirea *Imnului lui Apollo*, la Delfi. Din această pricină, muzica bizantină a rămas și mai în întuneric. Legată de biserică, ea a fost de-a dreptul ignorată, poate și din cauza antagonismelor religioase. Această situație a durat pînă mai tîrziu, spre sfîrșitul secolului al XIX-lea. Prestigiul lumii rusești, care a cultivat și păstrat muzica bizantină secole de-a rîndul, a

Scanned with OKEN Scanner

deşteptat interesul oamenilor de ştiinţă. S-a aflat curînd că muzica bizantină a rămas legată de istoria şi viaţa sufletească a lumii greceşti, europene, a celei balcanice, româneşti şi a Orientului mijlociu. Fenomenul a devenit important şi demn de luare aminte [1]. S-au descoperit numeroase manuscrise muzicale bizantine, din secolele XI-XV şi XVI, în bibliotecile Apusului şi Rusiei, în mănăstirile şi bisericile din lumea ortodoxă la Roma, în Sicilia, la Viena, în Spania şi aiurea. Oamenii de cultură şi specialiştii au întreprins cu pasiune şi metodă studiul lor. Rezultatele, consemnate în lucrări de întindere şi valoare, nu au fost mulţumitoare. Manuscrisele bizantine notate sînt greu de descifrat şi înţeles. Pentru mulţi a rămas îndoielnică citirea şi înţelesul majorităţii însemnărilor muzicale.

Drumul studiilor serioase şi aprofundate îl luminează acum o sută de ani un călugăr benedictin francez, J. B. Pitra, misionar în Rusia. Acesta, cercetînd manuscrise greceşti în biblioteca Petersburgului, şi îndeosebi poezia sacră, remarcă frecvenţa unor semne — scrise cu cerneală aurie — în afară de semnele de punctuaţie. Intrigat de acest fapt, adînceşte studiile şi emite ideea că aceste semne erau cezurile textelor pe care le studia.

De aici trage concluzia, nedesminţită şi acceptată de savanţi, că în aceste texte are de a face cu versuri de lungimi variate, rimate sau nerimate. El stabileşte principiul isosylabiei şi homotoniei, peste care trecerea vremii aşternuse vălul uitării, căci nici gramerienii iscusiţi ai secolelor XI, XII, XIII nu mai amintesc de versul cîntărilor sacre, şi văd în ele proză curată. Este un „ce“ extrem de important pentru înţelegerea acestor lucruri care nu se opresc la marginea cercetării textelor sacre bisericeşti, ci se întind în compartimentul textelor populare şi versificaţiei populare, care-şi găsesc astfel un punct de plecare şi un suport solid de înţelegere.

J. B. Pitra, în lucrările sale : *L'hymnographie de l'église grecque* (Roma, 1867) şi în *Analecta Sacra, Spicilegium Solesmense* (Paris, 1876) ne înfăţişează punctul său de vedere, îl verifică şi-l consolidează cu numeroase exemple. Ceea ce înainte făcuse ca tînăr misionar, acum face ca om matur, adînc, avînd la dispoziţie un arsenal bogat de documentare. După el, un savant german, Christ W., utilizînd şi serviciile unui grec, Paranikas, cunoscător al psaltikiei, publică *Anthologia graeca carminum christianorum* (Leipzig, 1871). Paranikas nu contribuie în nici un fel la elucidarea problemei. S-ar părea că însuşi W. Christ nu bănuia existenţa unei muzici documentare. În 1886, un savant rus, Kondakoff, profesor la Universitatea din Odesa, publică, la Paris, o istorie a artei bizantine, studiind îndeosebi miniaturile. Edmond Bouvy publică teza sa de doctorat (1888, Nîmes) *Poètes et mélodes, Études sur les origines du rythme dans l'hymnographie de l'église grecque.*

Bourgault -Ducoudray publică, în 1877, la Paris — *Études sur la musique écclésiastique grecque.*

Dom Hugo Gaïsser publică, la Paris, în 1901, *Le système musical de l'église grecque*, iar în 1905, publică la Roma, *Les heirmois de Pâques dans l'office grecque.*

J. B. Rebours, în 1906, publică la Paris *Traité de psaltique.*

În 1904, O. Fleischer publică la Berlin *(Neumenstudien Band* 3) *Die Spätgriechische Neumenschrift*, studiind îndeosebi aşa-numitul *Codex Chrysander.* Încercarea este interesantă, pentru că ne dă conţinutul acestui manuscris. Rezultatul nu este la înălţimea devotamentului depus de autorul său. Îi lipsea lui Fleischer intuiţia lucrului pe care-l studia. Totuşi, încercarea

[1] Vezi *Condacul naşterii Domnului* de părintele I. D. Petrescu, Bucureşti, 1940.

sa, prin faptul că dă extrase importante din codicele amintit, este foarte folositoare, căci orice izvor captat este binevenit.

În 1903 la Paris, un călugăr asomptionist, J. Thibaut publică, în urma unor lungi cercetări, lucrarea *Origine byzantine de la notation neumatique de l'église latine*. El atacă în plin problema semnelor muzicale latine medievale. Lucrarea sa a provocat discuții aprinse, dat fiind sentimentul care la acea epocă stăpînea mintea foarte multor occidentali. În cele din urmă, s-a ajuns la un fel de compromis — cum am zice azi — și anume : că multe semne muzicale au o origină comună. Compromisul era într-adevăr compromițător, deoarece unele semne păstrau numirea grecească. Mulți autori medievali, chiar foarte timpurii, sec. IX, (Aurelianus Reomensis) afirmă că învățămîntul lor muzical vine de la greci, negîndindu-se, bineînțeles, la grecii lui Platon și Aristotel — iar nomenclatura modurilor latine păstrează pînă azi numele grecesc, de-abia latinizat : protus, deuterus, tritus, tetrardus...

În 1907 A. Gastoué publică la Paris *Catalogue des manuscrits de musique byzantine de la bibliothèque nationale de Paris et des bibliothèques publiques de France*, lucrare foarte folositoare și îndrumătoare pentru cine vrea să studieze muzica bizantină, căci arată și ușurează drumul cercetărilor. Catalogul, în genere, e un lucru de mare preț. Prof. Gastoué încearcă chiar să dea unele transcrieri de texte medievale, după un prețios manuscris din sec. al XI-lea (Anc. f. gr. 242 de la Biblioteca națională din Paris). În afară de catalog, el a mai publicat articole și note în „Tribune de St. Gervais", privitoare la cîntecul gregorian și bizantin.

În 1909, același J. Thibaut publică la Paris *Panégyrique de l'Immaculée dans les chants hymneographiques de l'église grecque*. În 1913, publică la Petersburg o lucrare in-folio *Monuments de la notation ekypgonétique et hagiopolite de l'église grecque*. În această lucrare Thibaut reproduce fol. 1 v și fol . 2 r, un fragment din codicele 496 (I. XV), care conține un text prescurtat teoretic (ms. 360 Hagiopolites — Paris și adaose la ms. 261, tot din Paris 131, Bibl. nat.).

Lucrarea este tipărită cu mare lux și în subscripție. Printre prenumeranți, cîteva nume distinse ale timpului. Se dau, în facsimile, pagini din manuscrisele bizantine muzicale aflate în bibliotecile imperiale ruseşti. Relațiile strînse dintre cărturarii ruși și mănăstirile din Orientul ortodox au înmulțit tezaurul păstrat în bibliotecile din Moscova și Leningrad.

În 1912 protopopul Metallov publică la Moscova un studiu asupra semnelor muzicale, *Russkaia Simiografia*, citat de cei care urmăresc studiul muzicii medievale slave.

Facem o scurtă paranteză . În anul 1855, se publică la Petersburg, în limba franceză, un *Essai de Monographie byzantine pour servir à l'examen des annales du bas-empire et particulièrement des chronographes slavons de 395—1057*, de Edouard de Muralt.

Al doilea volum s-a tipărit în 1871, îmbrățișînd perioada 1057—1453. În prefața primului volum, pag. IV, citim : *„Academia Imperială de științe, punînd la 29 dec. 1848 ca problemă la Concursul savanților, un program de istorie, a semnalat înalta prețuire pe care în toate timpurile a acordat-o cercetărilor asupra istoriei bizantine, ca fiind în chip deosebit proprii avansării studiului istoriei slave"*.

În articole și note publicate în „Tribune de St. Gervais", „Byz. Zeitschrift", „Revue d'histoire et de critique musicale", „Echos d'Orient", „Institutul rus de arheologie din Constantinopole", *père* Thibaut caută să aducă lămuriri

Scanned with OKEN Scanner

în acest domeniu, fără însă ca zelul și ardoarea lui să se înalțe la realizări muzicale în fapt. Cercetătorul avizat privește cu simpatie, cu admirație și deosebit respect apriga lui luptă pe acest teren.

Tillyard H. F. W., profesor la Cardiff, publică, începînd cu anul 1911, studii în diverse reviste; de asemenea studii mai ample, separat, începînd cu anul 1923: *Byzantine music and Hymnography*, Londra; *Handbook of the middle byzantine notation*, Copenhaga, 1938 (ms. 181, Viena, *theol. graecus*).

Wellesz Egon, profesor la Conservatorul din Viena, publică, începînd cu anul 1914, diverse articole și mici studii asupra descifrării notației bizantine, asupra cîntării imnurilor bizantine: *Contribuții asupra muzicii bizantine bisericești*; *Muzica bizantină în Imperiul bizantin*; *Problema cercetării muzicii orientale*; *Epocile notației bizantine*; *Originea vechiului cîntec bisericesc*; *Asupra ritmului și înfățișării melodiilor bizantine*; *Muzica bizantină* (1927); *Die Hymnen des Sticherarium für September*, *Transcripta*, *vol. I*, Copenhaga, 1935; *Eastern elements in western chant*, Amer. Serv., 1947 vol. I.

În 1949, publică, la Oxford, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, o lucrare amplă de XIII + 358 pag. și 5 planșe cu fotografii.

Lorenzo Tardo, un călugăr italian, publică în 1931 *La musica bizantina e i codici di melurgia della Biblioteca di Grottaferrata Accademie e Bibl. d'Italia*, *Roma*. Tot în 1931 publică, în „*Archivio storico per la Calabria e la Lucania, vol. I*“, *I codici melurgiei della Vaticana e il contributo alla musica bizantina del monachismo greco della Magna Grecia*. În 1938 publică *L'antica melurgia bizantina*, în tipografia mănăstirii, un studiu larg asupra istoriei, notației și teoriei muzicii bizantine.

Sub auspiciile Uniunii academice internaționale, cu sediul la Copenhaga, Carsten Höeg, Tillyard și Wellesz au publicat, în 1935, sub titlul *Monumenta musicae byzantinae*, în phototypie, *Codex Vindobonensis theologicus grecus*, *181*, scris în 1221, iar în 1938 *Hirmologium Athoum*, *Codex monasterii Hiberorum 470*.

Între anii 1939—1960, s-a editat, tot în phototypie, *Lectionaria*, de Carsten Höeg, și Günther Zuntz, la Copenhaga.

În 1951, sub auspiciile aceleiași Uniuni academice internaționale a apărut la Roma reproducerea integrală a *Codicelui Cryptensis E. II*, îngrijit de Arhim. Lorenzo Tardo.

Unele din aceste publicații au fost însoțite și de transcrieri, în notație modernă, în interpretarea celor ce le-au publicat.

În *Acta antiqua Academiae Scientiarum hungariae* (vol. III, fasc. 1, 2, pag. 151—179, Budapest 1955), G. Dévai publică un articol intitulat: *The musical study of Cucuzeles in a manuscript of Debrecen*. Dévai dă în phototypie *folios 14 din cod. 5450*, pag. 157—163, care conține, în greceşte bine înțeles, semnele care se cîntă după glasuri — cu toată cheironomia și combinația întocmite de *Kyr* Ioan Cucuzel.

După aceea, la pag. 164—169 ne dă transcrierea în notația europeană a neumelor.

Paginile phototypiate și traducerea lor sînt precedate și urmate de oarecari considerațiuni asupra manuscrisului și descrierii neumelor enumerate. Manuscrisul studiat de la Debrecen, după scris și conținut, este de la sfîrșitul sec. al XVII-lea sau începutul sec. al XVIII-lea.

În transcriere autorul urmează metoda profesorului Tillyard, din *Handbook of the middle byzantine notation*, 1935.

Scanned with OKEN Scanner

În anul 1932, am publicat la Paris *Les idiomèles et le Canon de l'office de Noël, d'après des manuscrits grecs des XI-e—XIV-e siècles.* Lucrarea a fost premiată de Institutul Franței, *l'Académie des Beaux-arts*, în decembrie 1933, cu „Premiul Thorlet". Am abordat în plin problema modurilor și descifrarea semnelor muzicale bizantine. Recenzentul meu, prof. Tillyard, califică în „Byzantinische Zeitschrift" (1937, pag. 135—137) lucrarea mea ca îndrăzneață, ceea ce nu l-a împiedicat, totuși, de a mă invita îndată după apariția lucrării să conlucru cu dînșii, în cadrul „*Monumenta musicae byzantinae*", în termeni foarte grațioși: „....*Si tu quoque socius nostrer fias, valde gaudeamus*".

Am răspuns la vreme că primesc cu plăcere invitația, dar cu condiția ca triada de la „*Monumenta musicae byzantinae*" să renunțe la teoria modală adoptată, pe care o socotesc fundamental greșită. Am avut impresia că cer prea mult, triada a tăcut.

Vremea însă a demonstrat că cercetările în acest domeniu ridică probleme complexe, ce nu s-au pus încă sau au fost rău rezolvate, ceea ce a făcut dificilă sau greșită înțelegerea muzicii bizantine. Savanții au luat ca ghid al cercetărilor tratatele teoretice medievale și principiile care decurg din ele. Rezultatul a fost confuzie și îndoială. De aceea noi, urmînd calea adoptată în lucrarea *Les Idiomèles et le Canon de l'office de Nöel* (1932), am adîncit cercetările prin metoda comparativă și i-am lărgit orizontul, mergînd pînă la mijlocul sec. al XVIII-lea, deci pe o perioadă de 7 secole, utilizînd materialul pe care l-am avut la dispoziție. Am frămîntat treizeci de ani, cu statornicie, problema muzicii bizantine și am verificat-o prin tradiție și practică îndelungată. Evident, lucrarea din 1932 am depășit-o.

O nouă lucrare, intitulată *Les modes et les signes musicaux byzantins...* se găsește astăzi la Editura Academiei Republica Socialistă România.

Nu am neglijat nici alte izvoare, gregoriene sau folclorice, care veneau în sprijinul cercetărilor noastre. În adevăr, muzica gregoriană s-a desprins din muzica bizantină. De la origini și pînă astăzi, ea a străbătut mai bine de 13 sau 14 secole și a evoluat în relație cu sufletul altor neamuri și în cadrele unei alte civilizații. Afirmarea categorică a unor teoreticieni occidentali medievali (sec. IX și X) „că învățămîntul muzical le vine de la greci", n-am pierdut-o din vedere.

Pînă la această din urmă lucrare, ce se găsește în manuscris, am mai publicat în „Actele celui de al 4-lea congres internațional de studii bizantine", ținut la Sofia, în 1934, comunicarea intitulată *Les principes du chant d'église byzantin*; în „Actele celui de al 5-lea congres internațional de studii bizantine", în 1936, la Roma, comunicarea cu titlul *La lecture des manuscrits musicaux byzantins des Xe, XIe et XIIe siècles.*

În „Byzantinische Zeitschrift " (August 1939), am publicat un amplu „compte-rendu" asupra lucrării prof. Tillyard, *The Hymns of the Sticherarium for November* (Ms. 181, Viena, *teol. grecus*).

În 1940, în românește, *Condacul nașterii Domnului*, după mai multe manuscrise grecești și românești.

În 1941, tot în românește, *Laudele îngropării Domnului.*

În 1946, s-a cîntat la Ateneul Român, cu Orchestra Filarmonică și sub conducerea lui George Enescu, oratoriul *Patimile Domnului*, după texte muzicale bizantine medievale din secolul XIII, descifrate, traduse și rînduite de mine, cu orchestrația compozitorului Paul Constantinescu, care a făcut și recitativele pe baza finalelor cîtorva moduri și *Corul apostolilor* din prima parte.

Scanned with OKEN Scanner

Din anul 1933 pînă în 1941, am făcut audiții de muzică veche bizantină medievală, muzică polifonică din vremea Renașterii, conferințe la Radio, la sala „Dalles", la Institutul de istorie etc. pentru a interesa lumea noastră la această nobilă acțiune de cunoaștere a unui trecut demn de stima oricărei persoane de carte și de artă.

M-am convins că metoda exclusiv paleografică și teoretică în studiul muzicii bizantine este antiștiințifică și rezultatul unor astfel de studii este deconcertant. Așa se explică impasul în care se găsesc studiile muzicale bizantine, cu tot efortul dezlănțuit, zelul și sacrificiile dovedite în urmărirea problemei.

În deceniul ce s-a scurs, s-au mai publicat și alte lucrări. La Copenhaga, la Boston, sau în colaborare cu Institutul bizantin din Boston. În anul 1953 a apărut la Copenhaga *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes* (R. Palikarova Verdeil în colaborare cu Institutul bizantin din Boston).

De asemenea au apărut studii asupra muzicii bizantine ale profesorilor O. Strunk de la Princeton University și A. Swan de la Haverford College. Aceste studii nu ne-au parvenit. Am luat cunoștință de ele din lucrarea Palikarovei Verdeil.

A mai apărut tot la Copenhaga și sub auspiciile *Uniunii academice internaționale* lucrarea lui Milos M. Velimirovič, *„pars principalis și pars suppletoria"*, cu titlul : *Byzantine elements in Early slavic chant* (1960).

Îndeosebi trebuie să remarcăm reproducerea integrală a *Cod. Unspenskogo Sobora Nr. 9* din Muzeul Istoric din Moscova, sub titlul *Condacarium palaeoslavicum mosquense* (1960, Copenhaga, ed. Arne Bugge).

Fapt este că cercul preocupărilor și problemelor ce se pun în acest domeniu se lărgește continuu, îmbrățișînd și alte laturi ale artei bizantine. Rămîne de văzut pînă la ce punct aceste cercetări au reușit să ne dea o imagine fidelă a cuprinsului lor. Ni se impune deci nouă, celor ce am avut un contact intim cu Bizanțul, privind spiritualitatea noastră, deci religia și cultura noastră, să adîncim și să verificăm aceste studii. Căci una este prezența noastră în domeniul artei bizantine în genere și al artei muzicale în specie, și cu totul alta este prezența unora ale căror coarde sufletești nu au vibrat și nu vibrează în contact cu acest prețios și nobil tezaur ale cărui rezonanțe și azi se aud în manifestările muzicale ale poporului nostru. Sînt lucruri simple, lesne de înțeles și convingătoare, ce se verifică la tot pasul. De pildă, un monument de artă, din epoca de înflorire sau înscăunare a unui stil, găsește în sufletul nostru loc de sălășluire și de înțeles. Te simți în intimitatea lui. Nu tot așa este cazul cînd te afli într-o catedrală a cărei măreție pare că te nimicește cu colosul ei.

Deci o concluzie logică a afirmației de mai sus, vibrarea coardelor sufletești la contacul cu arta bizantină, inclusiv muzica, este următoarea : oricît de studios ar fi cineva, oricît de înzestrat și oricît de rîvnitor pentru elucidarea unei probleme de artă, nu se va putea integra perfect și total dacă nu va avea în sine o părticică din acel imponderabil, care singur îl poate apropia de prototip, de adevăr și de realitate. Și dacă lucrul acesta nu se poate verifica total, apoi este o excepție rară, extrem de rară, integrarea totală a cuiva în domeniul artei pe care vrea să o cuprindă în ansamblu ei și să și-o însușească. Asta înseamnă *Genialitatea.*

Atît în ceea ce privește muzica bizantină cît și în ceea ce privește muzica populară, se simte numaidecît deficiența studioșilor. Îmi permit a aduce un mic exemplu : Béla Bartók, distins folclorist și compozitor.

Scanned with OKEN Scanner

E. Wellesz, în ultima sa lucrare, *Istoria muzicii bizantine și a himnografiei*, 1949, afirmă : „Citirea manuscriselor bizantine medievale diferă la ora actuală".

Trioul de la Copenhaga afirmă că în transcrierea neumelor s-au pus de acord și au stabilit deci un punct de vedere comun, fără să se țină seama de glasul strict al neumelor. Deja faptul acesta răspîndește un curent de neîncredere, căci de îndată ce afirmi „că noi am convenit...", închei un compromis, semeni îndoiala în spiritul cititorului. De aceea chiar o ucenică a trioului de la Copenhaga, Palikarova-Verdeil, mare admiratoare a operei *Monumenta musicae byzantinae*, scrie în lucrarea sa *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes* : „*A notre époque les études des M. C. Höeg, W. Tillyard et E. Wellesz ont fait progresser le déchiffrage de la notation médio-byzantine et abouti a un résultat presque définitif*". (Copenhaga, 1953). Iar în prefața reproducerii *Codicelui Vindobonensis theol. 181* (Copenhaga 1935), triada afirmă : „Noi am înlăturat toate piedicile și dificultățile notației mediobizantine".

În ceea ce privește transcrierile din *L'antica melurgia byzantina* (1938) a Arhim. Tardo, ei au conces că transcrierea variază din punct de vedere ritmic și s-a făcut — „*nell'interpretazione della Scuola monastica di Grottaferrata*" — (Wellesz, pag. 20, *A History of byzantine music and hymnography*, 1949, Oxford). Această concesiune este încă o dovadă sigură de șubrezenia transcrierii notației medievale bizantine, ca și a teoriei modale, ce se vădește cu prisosință în execuție.

Tillyard însuși spune : „Cine studiază, iubește și apreciază imnul bizantin, nu trebuie să-l cînte la pian, ci să-l cînte din gură (cu cuvinte), ținînd seama de ritm și expresie". (*Handbook of the middle byzantine notation*, pag. 13, 1935, Copenhaga). Institutul pentru studii bizantine din Boston merge pe linia școlii de la Copenhaga. În fața acestora se ridică moștenitorii culturii și civilizației bizantine, lumea slavă și noi, românii, care de secole sîntem în contact cu cultura și arta bizantină. Or, unitatea manuscriselor muzicale bizantine medievale este evidentă; mici deosebiri grafice, ce țin mai ales de maniera scriitorului, și rare devieri ritmice nu pot fi socotite diferențieri.

În fața citirii manuscriselor bizantine medievale de către occidentali stă citirea noastră, care nu se sprijină pe compromisuri, nici pe speculații sau convenience, ci pe terenul solid al realității și al faptelor. *Coroborînd textele muzicale notate, care ne dau muzica vie, textele teoretice și tradiția, care se păstrează, chiar scrisă, în manuscrise post-medievale, trăind în înțelesul acestei muzici*, avînd deci sensul ei care se traduce prin specificul ei, ceea ce nu-i tot una cu coruperea și deformarea ei — credem că ne aflăm pe drumul științei pure și contribuim în largă măsură la înlăturarea obstacolelor și cunoașterea sigură a dificultăților întîlnite. Datoria cercetătorului sever cu el însuși și față de obiectul urmărit este de *a cerceta continuu și a verifica*; căci numai prin această verificare, ca într-un laborator experimental, poate să iasă adevărul. Pentru noi, Bizanțul nu este mort și viața muzicală, adică muzica bizantină, nu este moartă. Ea nu este obiect de arhivă și de arheologie; ea trăiește. Poetul Horațiu într-una din scrisorile sale (II.I) zice : „Grecia cucerită, cuceri la rîndu-i pe vajnicul său învingător și introduse artele în primitivul Latium". Influența civilizației grecești n-a încetat, modelînd spiritul cuceritor și mîndru al romanilor. Și dacă cucerirea civilizației grecești s-a exercitat în vremea atotputerniciei romane, cu atît mai mult s-a exercitat după căderea Romei și deci după îngenunchierea Imperiului Roman.

Scanned with OKEN Scanner

Nu trebuie uitat faptul că în timp ce la Roma Veche se aflau ostrogoții, în Spania visigoții și la frontierele nordice ale imperiului erau stăpîni barbarii, la Bizanț se desfășurau ceremonii de o strălucire fără seamăn. Iată cum descrie Dom Cabral o astfel de ceremonie, în care se recitau și cîntau poemele faimosului Romanos : „Aceste poeme se cîntă pe cea mai augustă scenă și în fața celui mai distins auditoriu pe care un poet poate să-l viseze. Poporul din Constantinopole, Basileul în toată strălucirea demnității sale, înconjurat de demnitari, ofițeri și doamne, sînt adunați în biserica Sf. Sofia, cel mai măreț templu al lumii la acea epocă, strălucitor de marmoră polychromă, mozaicuri cu argint și aur. Procesiunea începe, clerul se așază în jurul Patriarhului, al doilea personaj al imperiului. Ceremonia se desfășoară cu acea pompă și demnitate în fața cărora barbarii din Occident rămîn extaziați. Sosește momentul începerii poemului. Dirigintele principal își întrunește cele două coruri *(străni)*, în timp ce cititorul *(melodul)* se urcă în amvon avînd în mînă sulul de pergament pe care este scris poemul împodobit cu miniaturi în culori strălucitoare. Poporul este foarte atent, căci își iubește melozii. Așteptarea nu-i este înșelată. Cîntarea începe, versurile, strofele se succed, accentuate și ritmate pe o melopee dulce și mîngiioasă, care dă cuvintelor relieful și forța cuvenită. Poemul se desfășoară. În cîteva vii exclamații — *proarmion* — se expune obiectul sărbătorii ce se celebrează. În curînd poezia devine mai vie și mai liberă, degajată. Corurile răspund cititorului. Diversele personaje intră în scenă și dialogul se animă. Poemul devine o dramă. Îngerii, profeții, sfinții, Adam, Noe, cîteodată chiar demonii vorbesc unii după alții. Este vorba de misterul pe care geniul Evului Mediu latin îl va descoperi abia peste cîteva secole“ (Combarieu, vol. I, pag. 204, *Histoire de la musique)*.

Frumusețea, bogăția literară și artistică a acestor poeme și ceremonii era de așa fel, încît Grigore cel Mare, ce trăiește în epoca lui Justinian și este nunțiu papal la Bizanț, sub Basileul Justin, urmașul lui Justinian, ajuns papă, este acuzat de contemporanii săi că elenizează biserica Romei, prin introducerea practicilor și obiceiurilor bizantine.

La acea epocă, poezia este nedespărțită de muzică. Alcătuitorii poemelor și imnurilor erau și alcătuitorii muzicii, iar poezia religioasă (sec. VI) vădește origina sa populară, căci conținutul și ritmul său se opun poeziei savante. Ea s-a născut din slujba psalmodică la început, antifonică în urmă. *Metrica nu se mai bazează pe cantitatea vocalică, ci pe accentul tonic și ritmul muzical.* Aceasta este una din originalitățile literaturii și producțiunii muzicale bizantine. Varietatea ritmurilor e mare. Ritmuri iambice, trocheice, dactilice, diambii, spondeii, cretiii, bachii, peonii, epitritii, dochmiacii se succed sau se combină în chip fericit.

Evident, muzica ce însoțea cortegiile imperiale în afară de biserică și ceremoniile dinlăuntrul bisericii nu era și nu putea fi aceea pe care noi o auzim actualmente, întrucît la acea vreme exista o interdependență a artelor și deci muzica nu putea face notă discordantă în tabloul măreț ce se desfășura. Muzica bizantină pe care noi o urmărim, e o muzică de acum o mie de ani; muzica psaltică este o muzică codificată abia acum o sută patruzeci de ani de Chrysant Ep. al Prusei, împreună cu Hurmuz Hartofilax și Grigore Levitul. El însuși, Chrysant, spune în prefața lucrării sale : *Néa Méthodos*, că *„nu înfățișează un cîntec conform vechii tradiții“*. De altfel, în tratatele teoretice din sec. XVI, XVII și XVIII nu găsim termenul de muzică bizantină. „Începutul semnelor tehnicii psaltice... sau, începutul, mijlocul, sfîrșitul și metoda tuturor semnelor artei psaltice“.

Scanned with OKEN Scanner

Este deci o confuzie voită sau nevoită a unora care umblă după calificative și expresii răsunătoare.

Adevărata muzică bizantină se găsește consemnată în manuscrise medievale. Din primul mileniu, rar se întîlnesc fragmente, cum este cel din sec. IX sau X, conservat la Biblioteca muzeului municipal din Chartres, *ms. 1754*, sau fragmente din *ms. B 32* din sec. X, din marea *Lavră* a Athosului. Din sec. XI și XII se găsesc manuscrise în marile biblioteci ale Occidentului, în mănăstirile orientale și în Biblioteca de stat din Moscova. La noi se găsesc manuscrise din sec. XVII, XVIII și XIX. Din păcate în afară de biblioteca Academiei R.S.R., Biblioteca de la Iași și Biblioteca Muzeului Regional Craiova, manuscrisele din bibliotecile unor mănăstiri nu sînt catalogate.

Manuscrisele medievale conțin muzică liturgică; elemente profane lipsesc. Aclamațiile de care vorbește Wellesz în *Istoria Muzicii* (pag. 103) și care au fost compuse în onoarea lui Ioan Palcologu și a patriarhului Iosif al II-lea, găsite în mănăstirea Pantocrator din Athos, par a fi datate din 1433. Muzica imnurilor păstrate în *Cartea de ceremonii* a lui Constantin Porfirogenitul este iarăși pierdută. În manuscrisele din sec. XVII și XVIII găsim cîntări în cinstea autocraților, despoților, patriarhilor, episcopilor și marilor demnitari.

Muzica bizantină păstrează cele trei genuri moștenite de la greci : diatonic, cromatic și enarmonic, cu toate că cromatismul unor moduri de-abia se profilează ca și enarmonismul, pe care-l sesizăm în practica unor moduri, al căror diatonism reiese deplin din teoria și practica lui severă. Nomenclatura modurilor variază. Există apropieri și diferențieri între nomenclatura bizantină și latină (gregoriană). Modul I este un mod de *re*; al doilea un mod de *mi*; al treilea un mod de *fa*; al patrulea un mod de *sol*, care în practică se prezintă ca un mod de *do*. Plagalele acestora se înfățișează în aceeași scară; la unele din ele diferă finalele. Sînt forme care apar curioase, dar care se verifică prin grafia și exprimarea lor.

Atît autenticele cît și plagalele au derivate, numite *mijlocii*, care se sprijină pe mediane. Modul mijlociu al lui 1 aut. este gravul *(Varys)*; modul mijlociu al lui 2 aut. este al 4-lea plagal; modul mijlociu al lui 3 aut. este l-ul plagal; modul mijlociu al lui 4 aut. este al 2-lea plagal sau *leghetos*.

Pentru aflarea „mijlociului“ la modurile autentice se coboară o terță. Pentru modurile mijlocii la plagale, se urcă o terță; astfel : întîiul plagal are pe al 3-lea; al 2-lea plagal are pe al 4-lea; al 3-lea plagal are pe 1-ul; al 4-lea plagal are pe *leghetos*. Cînd se urcă sau coboară pentru aflarea mijlociului, terța trebuie neapărat să se găsească strict în ființa modului, adică nealterată.

*

Înțelegerea muzicii bizantine ne conduce la lămurirea multor probleme muzicale, încă dubioase chiar în doctrina gregoriană atît de frămîntată și studiată. Îndrăznesc a face această afirmație sprijinindu-mă pe constatările părintelui paleografiei muzicale gregoriene, ambroziene și mozarabe. „Studiile asupra *modurilor gregoriene sînt încă așa de puțin avansate*, rezultatele propuse așa de puțin sigure că putem, pînă la noi descoperiri, să rămînem la teoria celor 8 moduri profesate de secole; ea este simplă, clară, în mod practic e suficientă. În definitiv, este necesar, într-o metodă care trebuie să servească la interpretarea edițiilor moderne, să ne conformăm clasificărilor modale consemnate în aceste cărți. Noi vom da aici numai noțiunile indispensabile.“ *(Nombre muzicale* pag. 200). Comparați modestia lui Dom Macquereau cu trufia trioului de la

Scanned with OKEN Scanner

Copenhaga, consemnată în prefața reproducerii *Codicelui de la Viena* (teolog. gr. 181—1935).

Dar muzica bizantină este mult mai precisă în exprimările ei. Cunoașterea adîncă a tehnicii ei luminează orizontul unor probleme ce se pun în muzica populară.

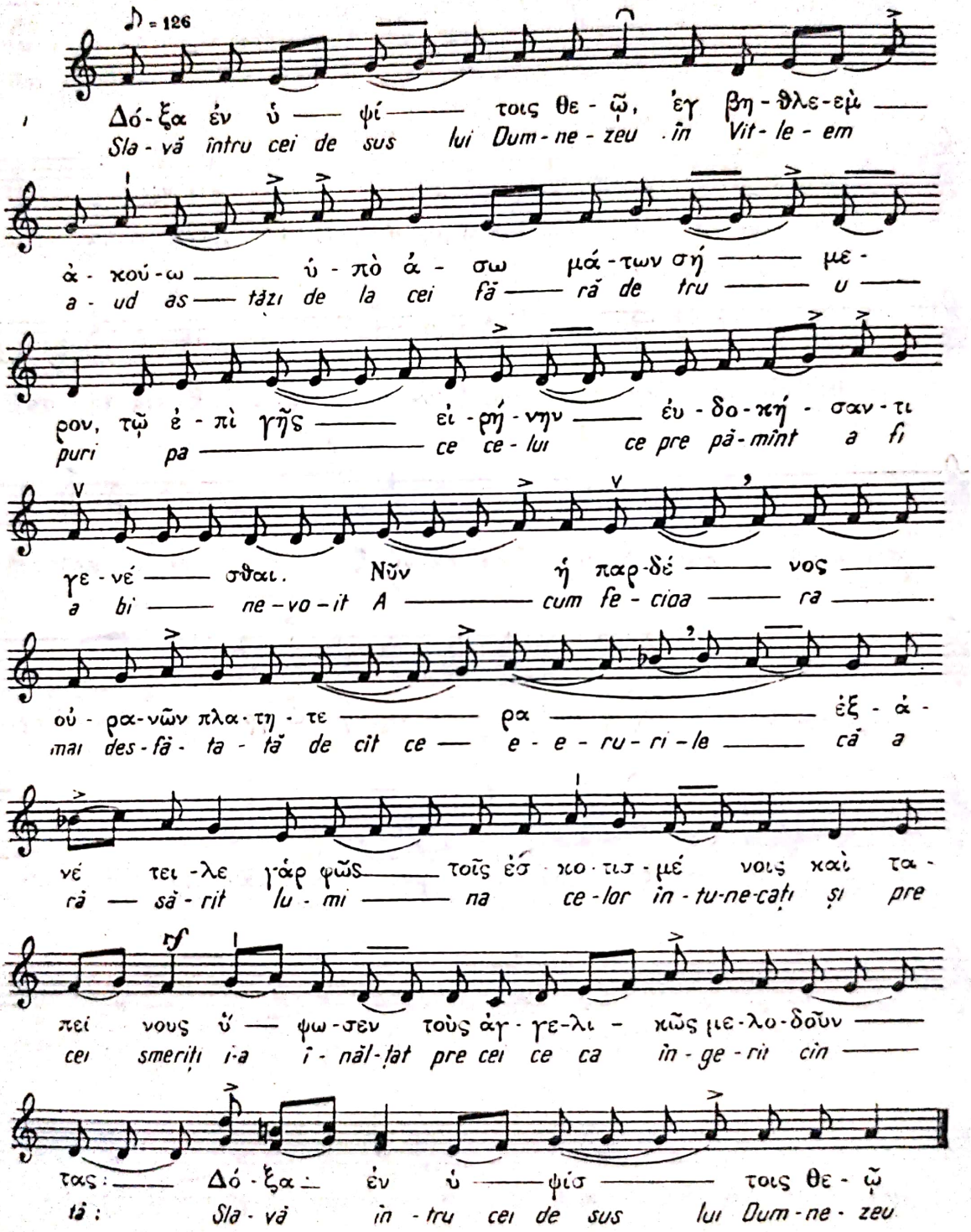
Întrebări ce au rămas fără răspuns sau li s-au dat un răspuns îndoielnic pot fi dezbătute și lămurite în lumina cercetării codicilor muzicali medievali.

Și pentru că am vorbit despre muzica bizantină medievală și am înfățișat marea pasiune ce se desfășoară în jurul cunoașterii ei, dau cîteva piese în reconstituirea și citirea noastră. Desigur această mică fixare de culoare muzicală poate da ascultătorului sau truditorului, care are darul să o simtă, o mare bucurie, căci poate înțelege pasiunea acelora ce muncesc în acest domeniu. Și această înțelegere în adevăr luminează orizontul și face să apară zorii care să fixeze mai adînc culorile muzicale ale unei arte ce prea mult a rămas întunecată. Cîteva piese nu înseamnă mare lucru; totuși prezentarea lor ne dă oarecari indicații asupra ritmului, inspirației și realizării poetice și muzicale a acelei vremi. Iar aceste realizări sînt pietre de temelie și piese de ornament ale culturii în genere și îndeosebi a noastră și a celor ce pe drept se pot socoti moștenitorii ei.

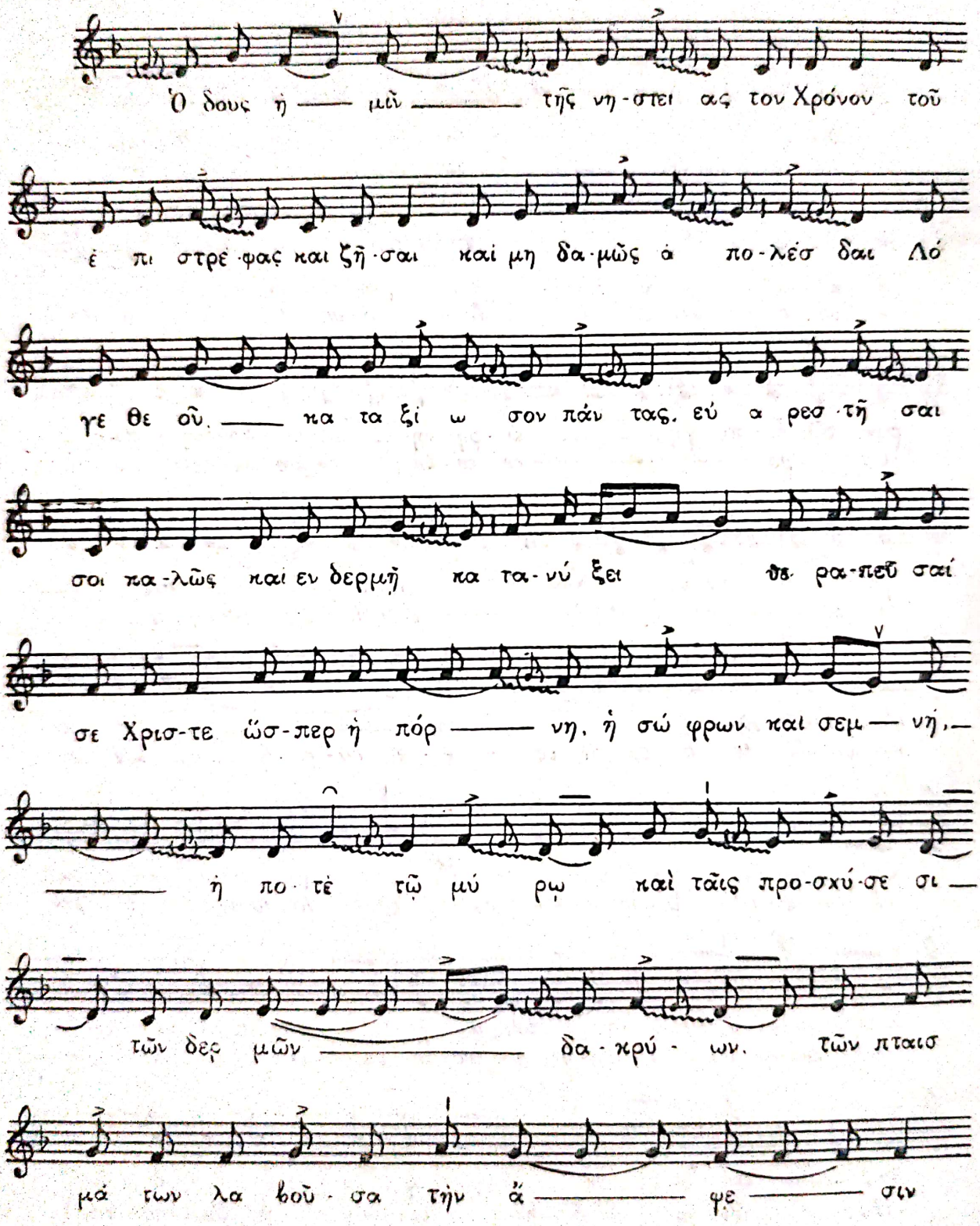
Scanned with OKEN Scanner

Grotta-ferrata.

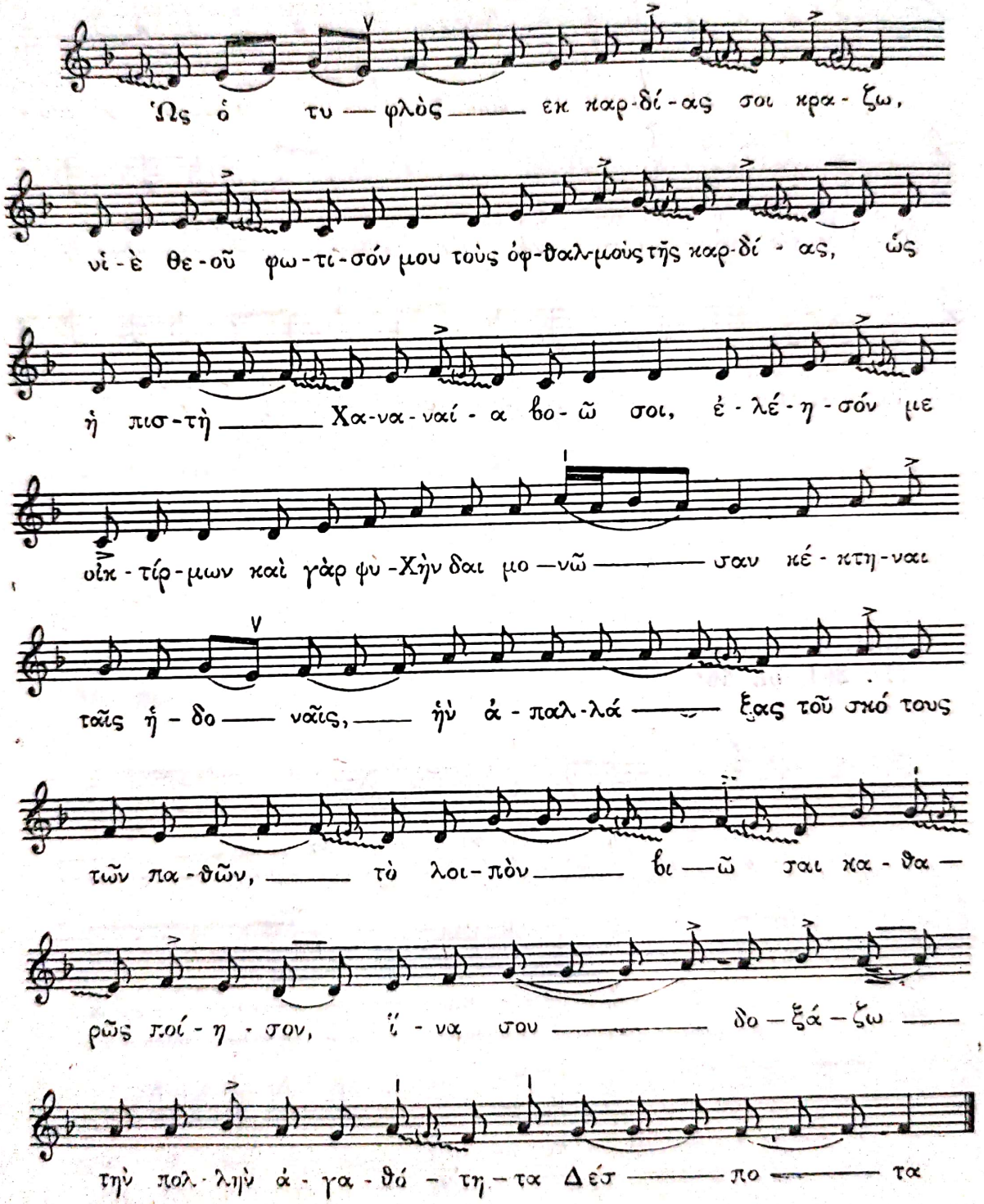
Ms. A α XIV, fol. 228^{v} et 220^{r}, sèc. XI



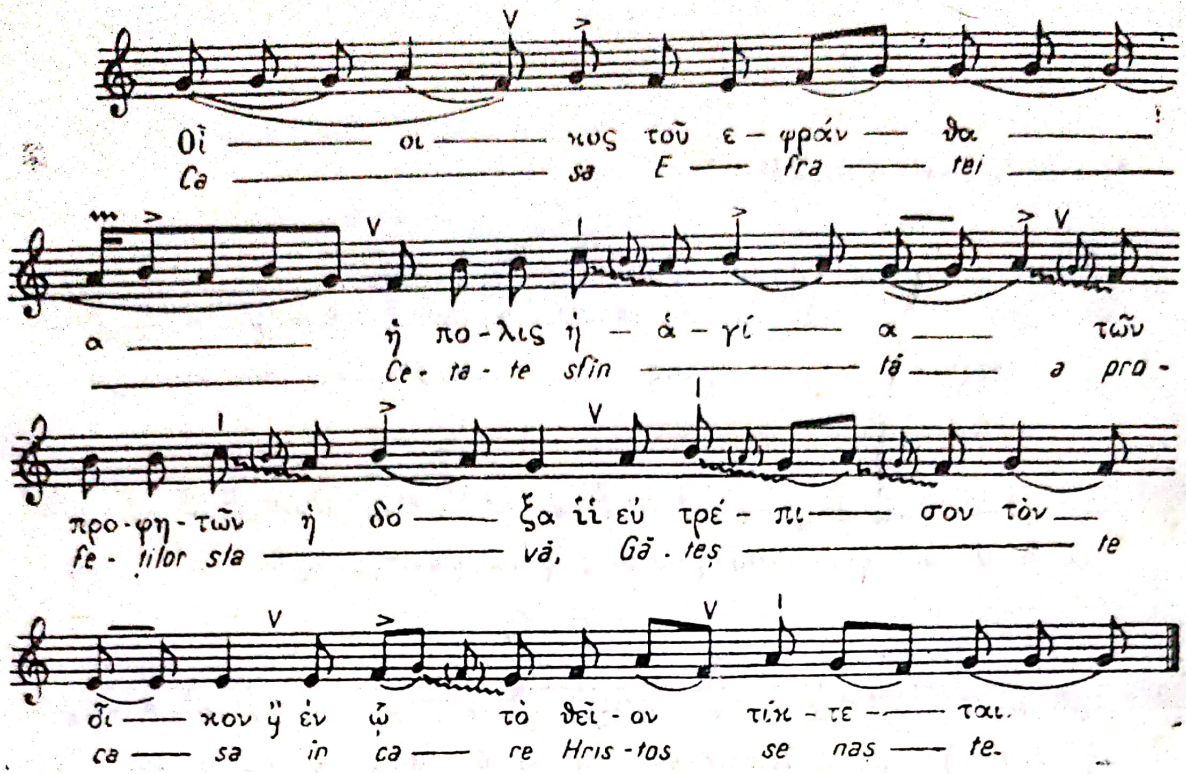
Ms. 353. Bibl. nat. Paris sec XII fol. 23r



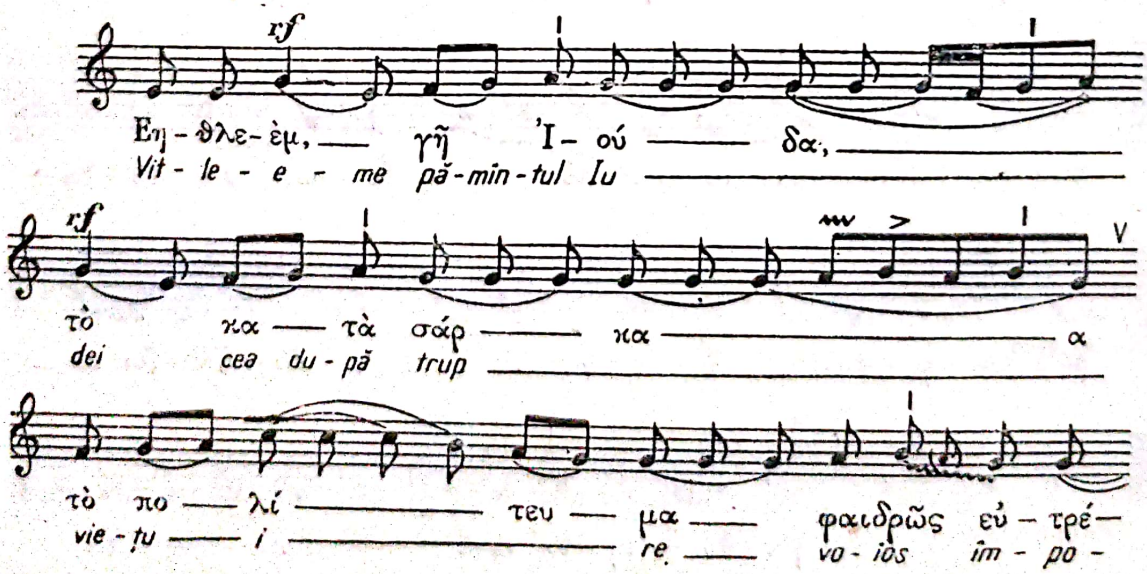
Ms. 353. Paris fol. 23ᵛ

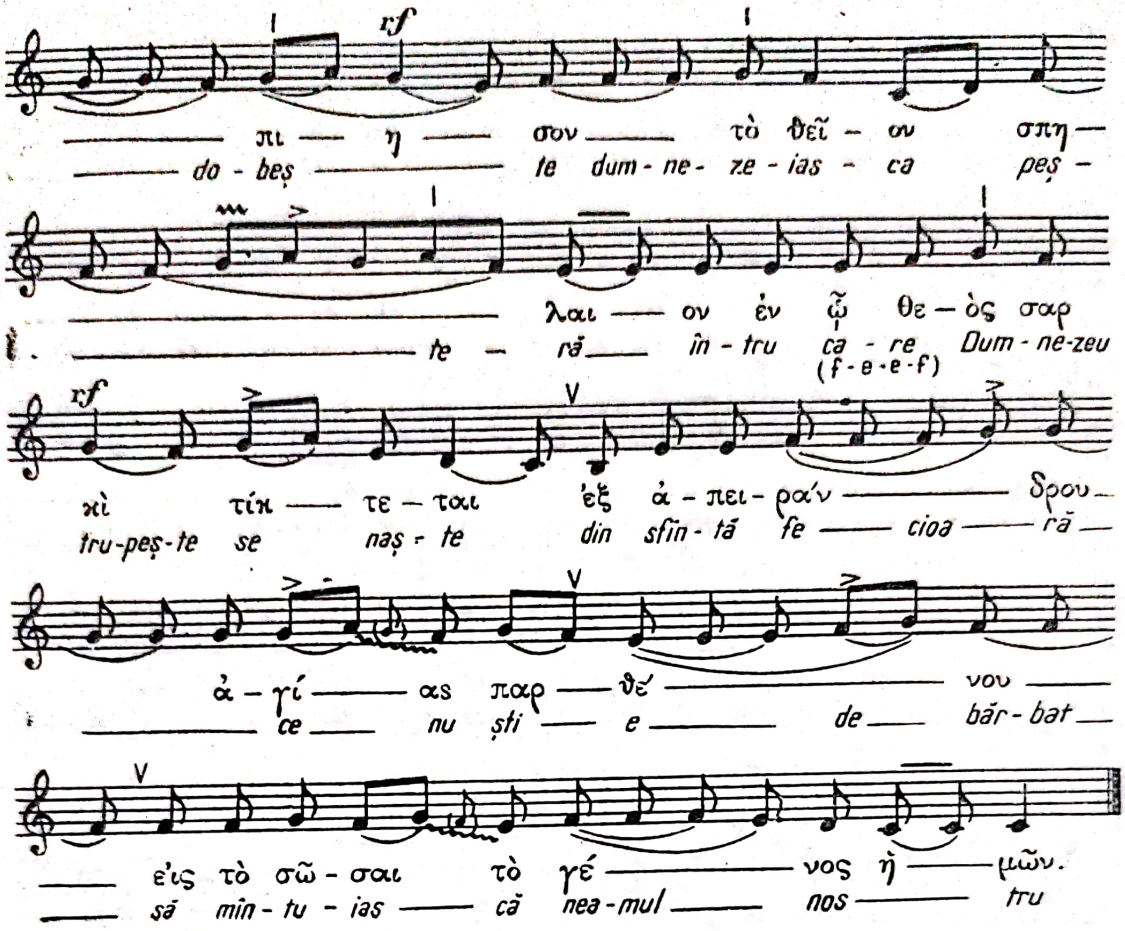


Mod. 2 autentic E, p. II.
Ms. Ex. II, Grotta-fèr. fol. 113v

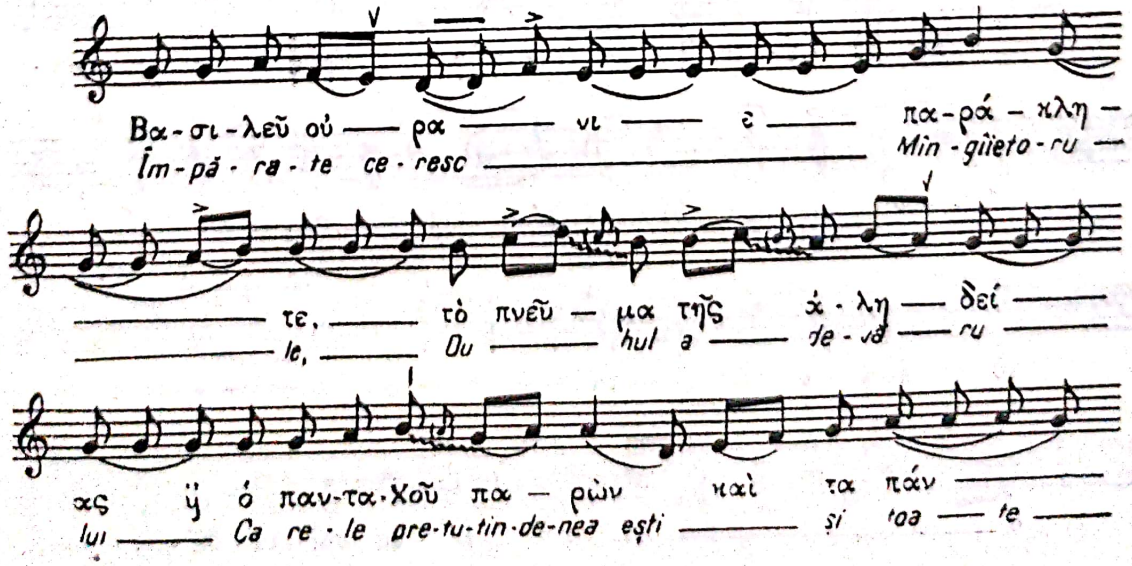


Mod. 2 autentic
Ms. 261 fol. 56v

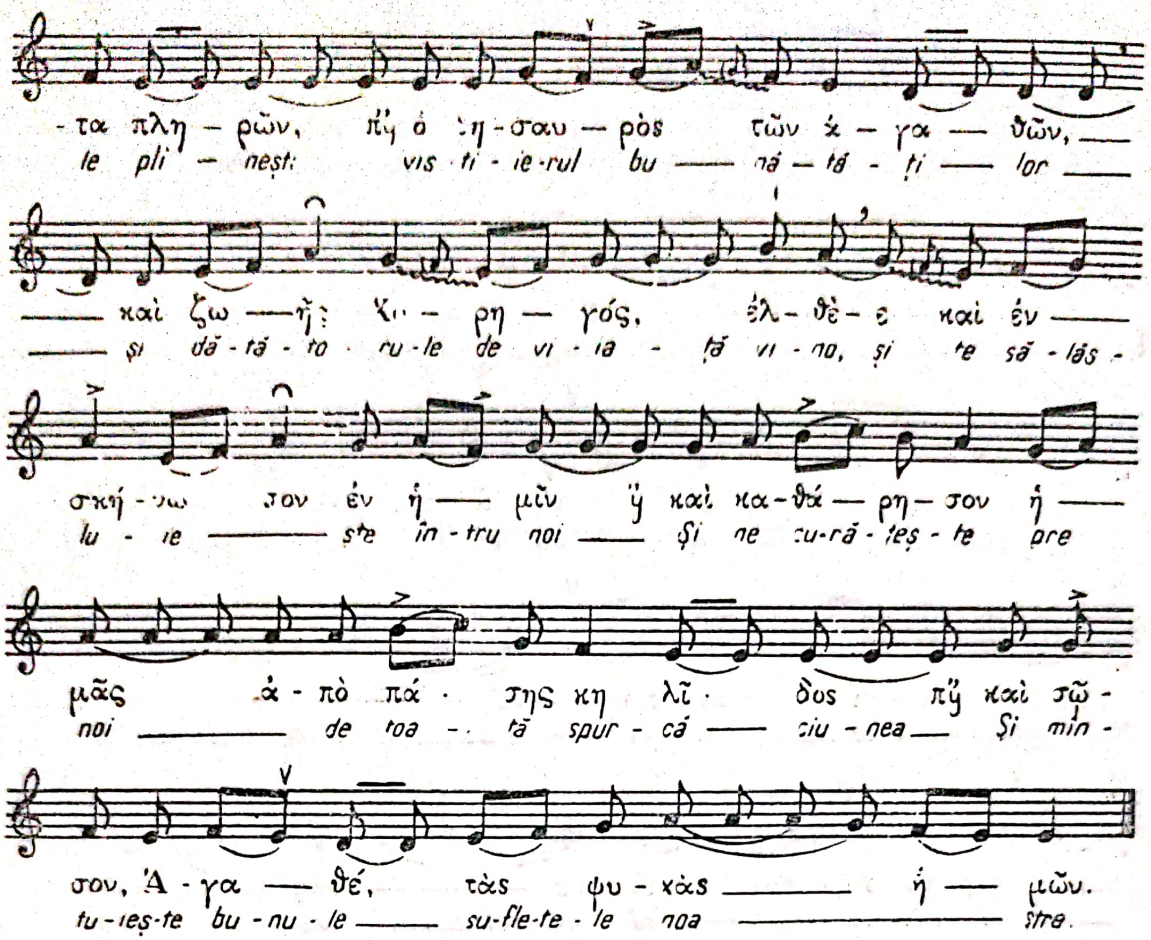




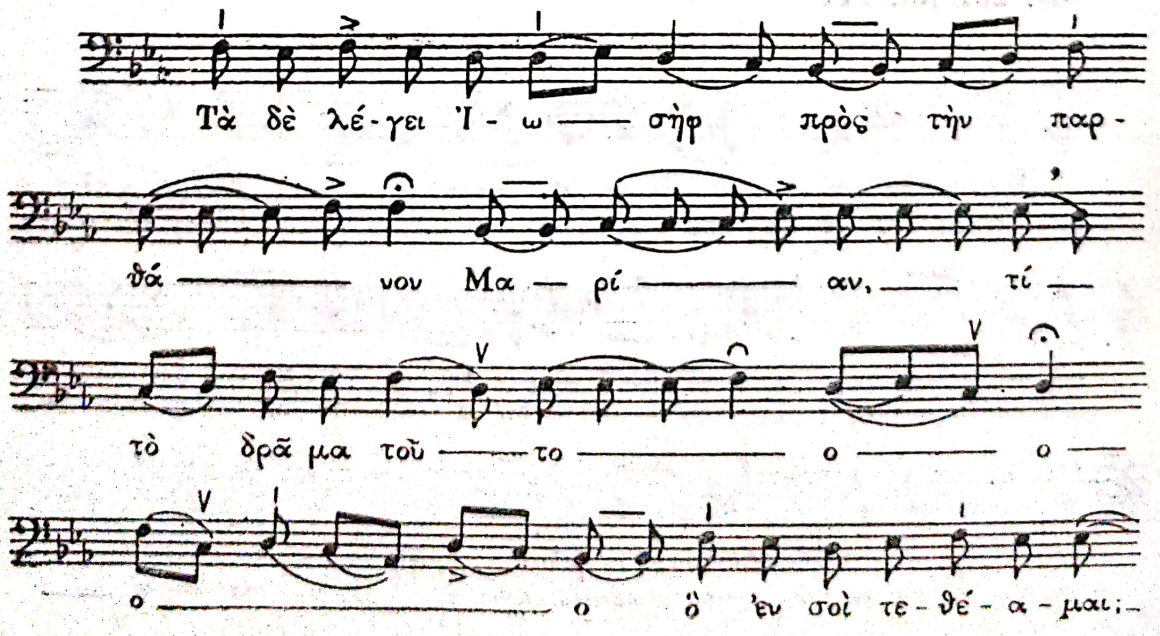
Mod. 2 plagal
Ms. 261 fol. 214ᵛ



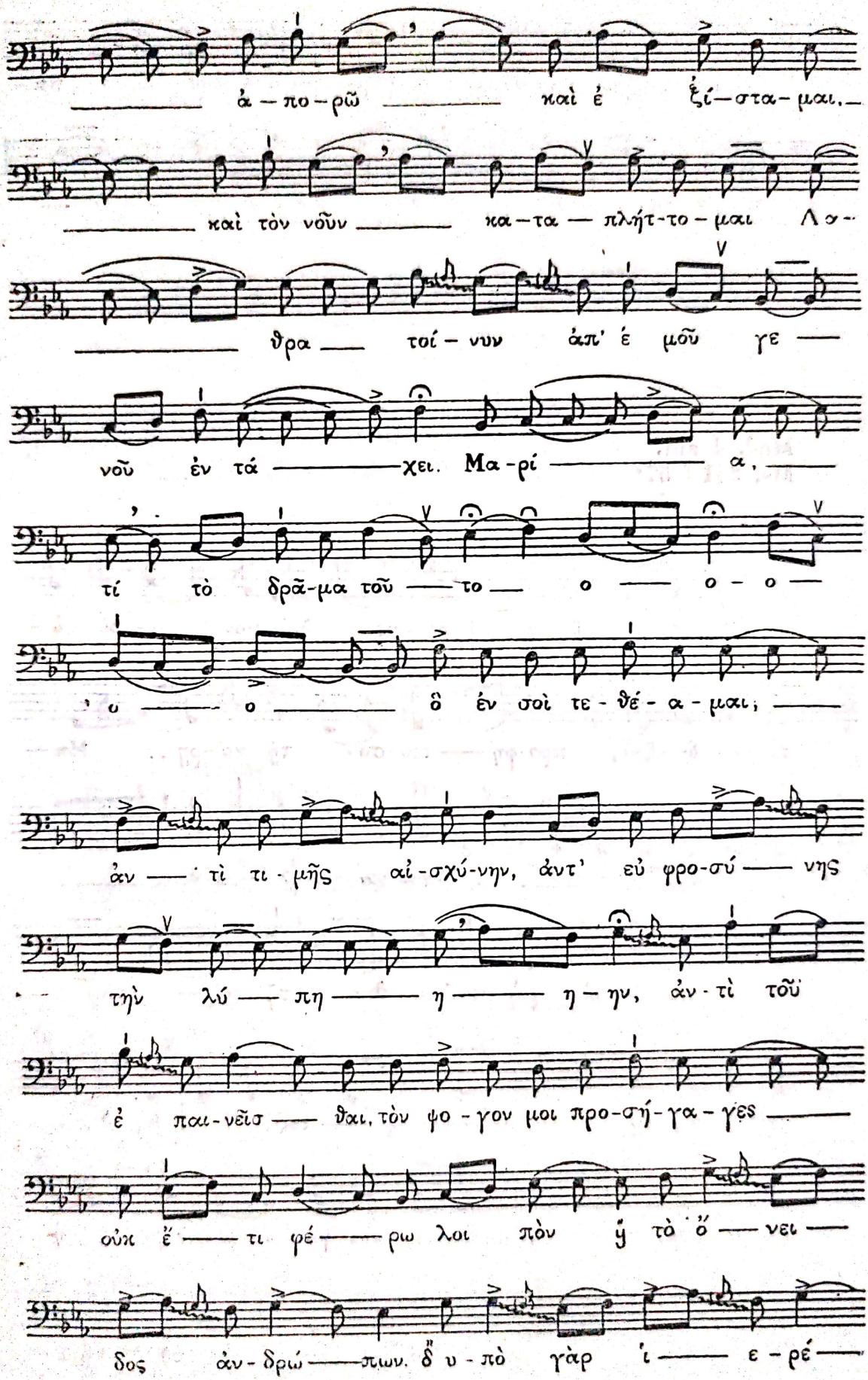
Scanned with OKEN Scanner



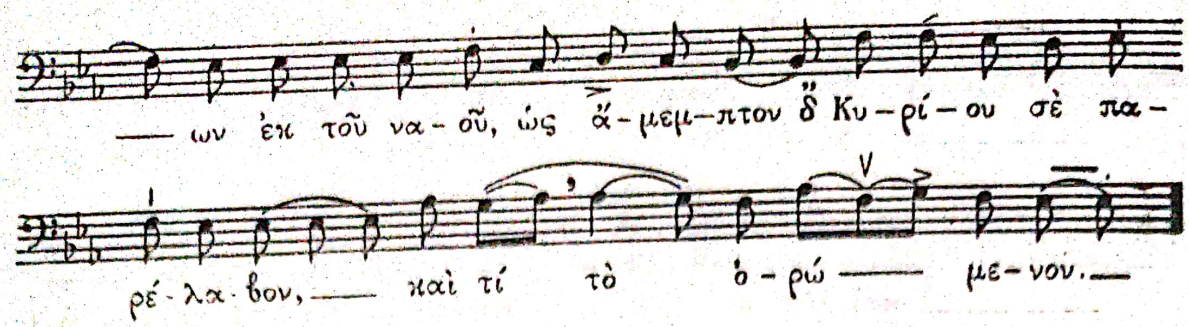
Bibl. nat. Paris
Mod. 4 plagal Ms. 261 fol. 5 gr.



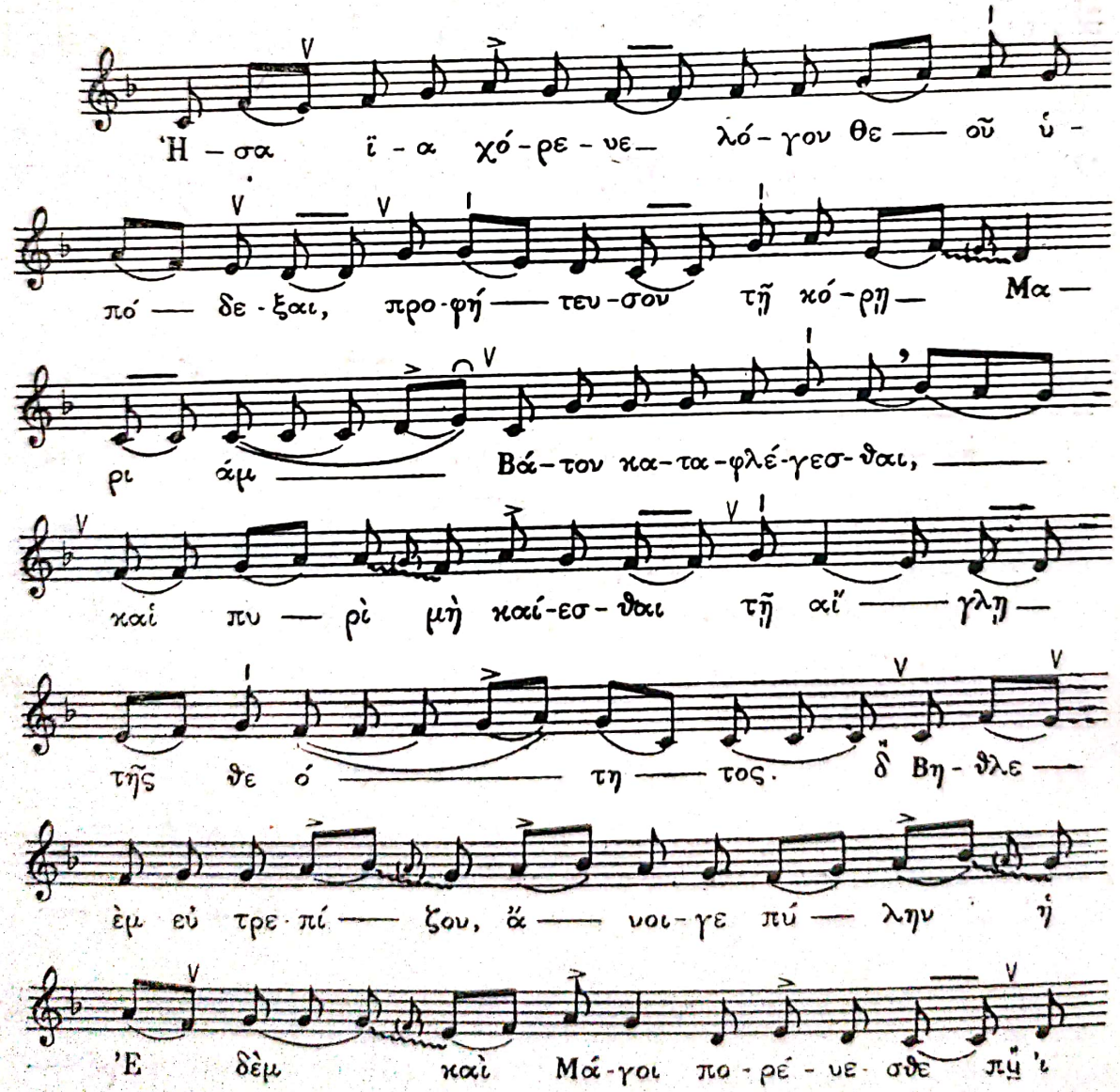
Scanned with OKEN Scanner



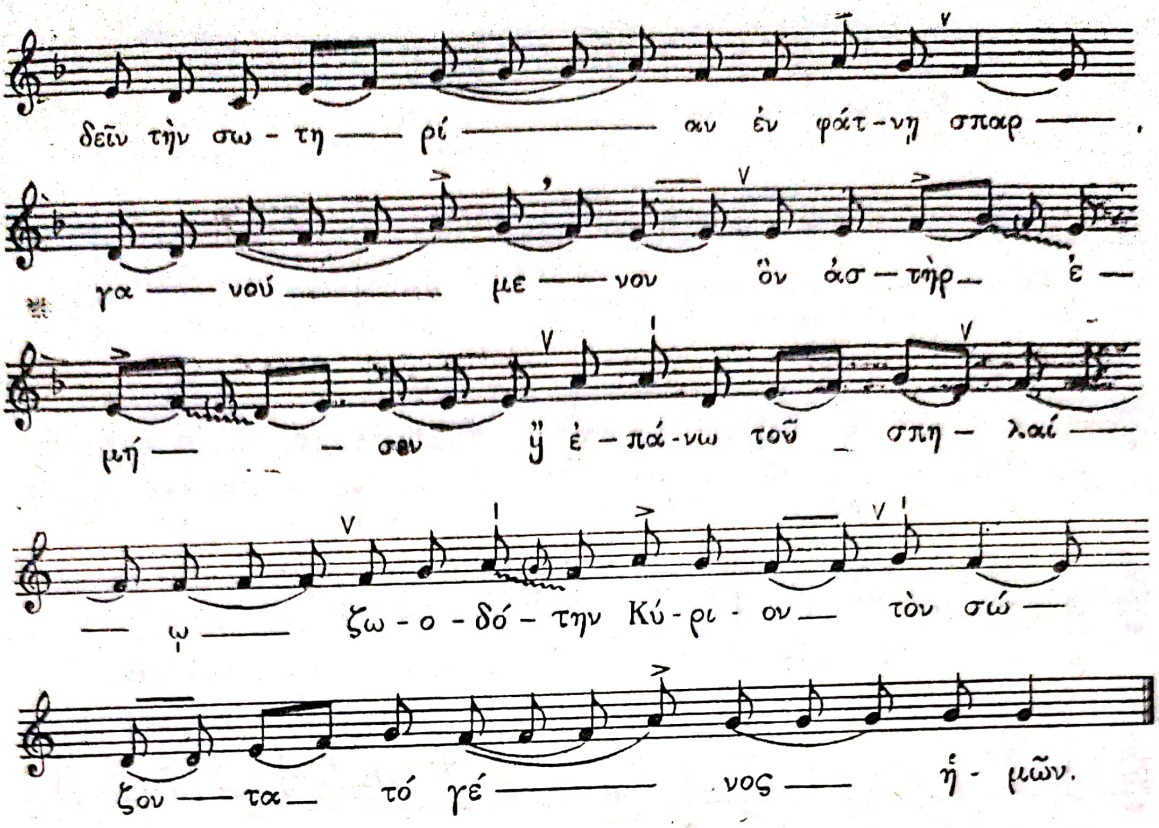
Scanned with OKEN Scanner



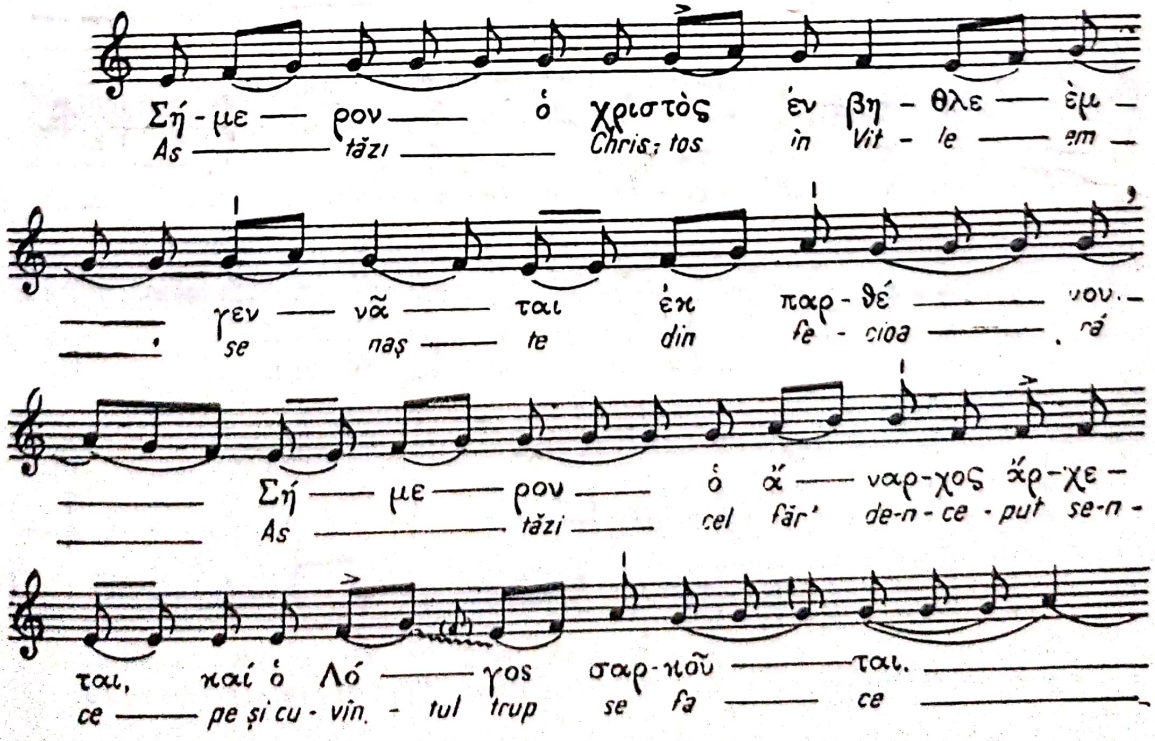
Mod. 4 aut.
Ms. 261 f 57ᵛ



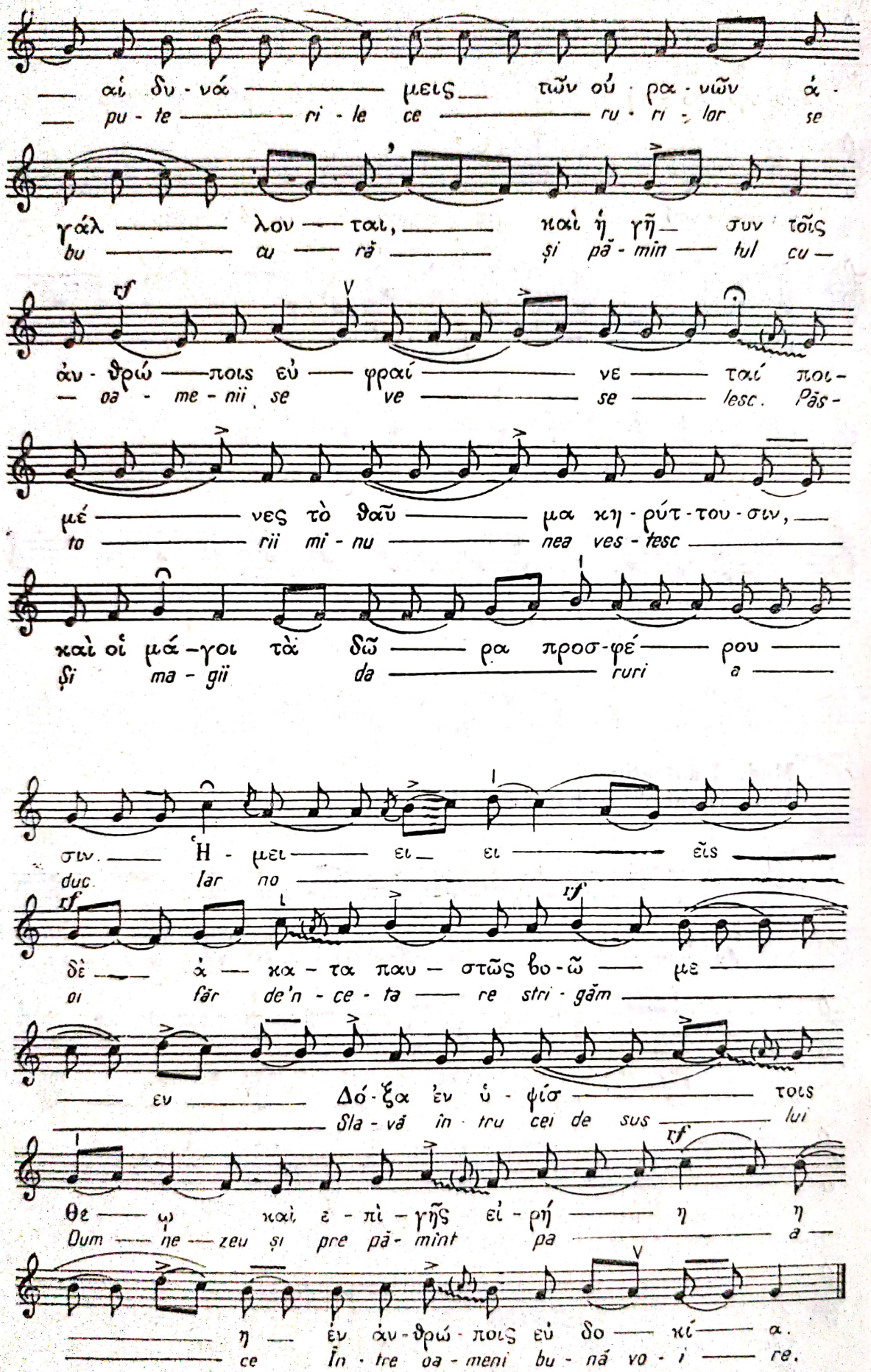
Scanned with OKEN Scanner



Mod. 2 autentic
Ms. 261 fol 62^{v} et 63^{r} Sec XIII

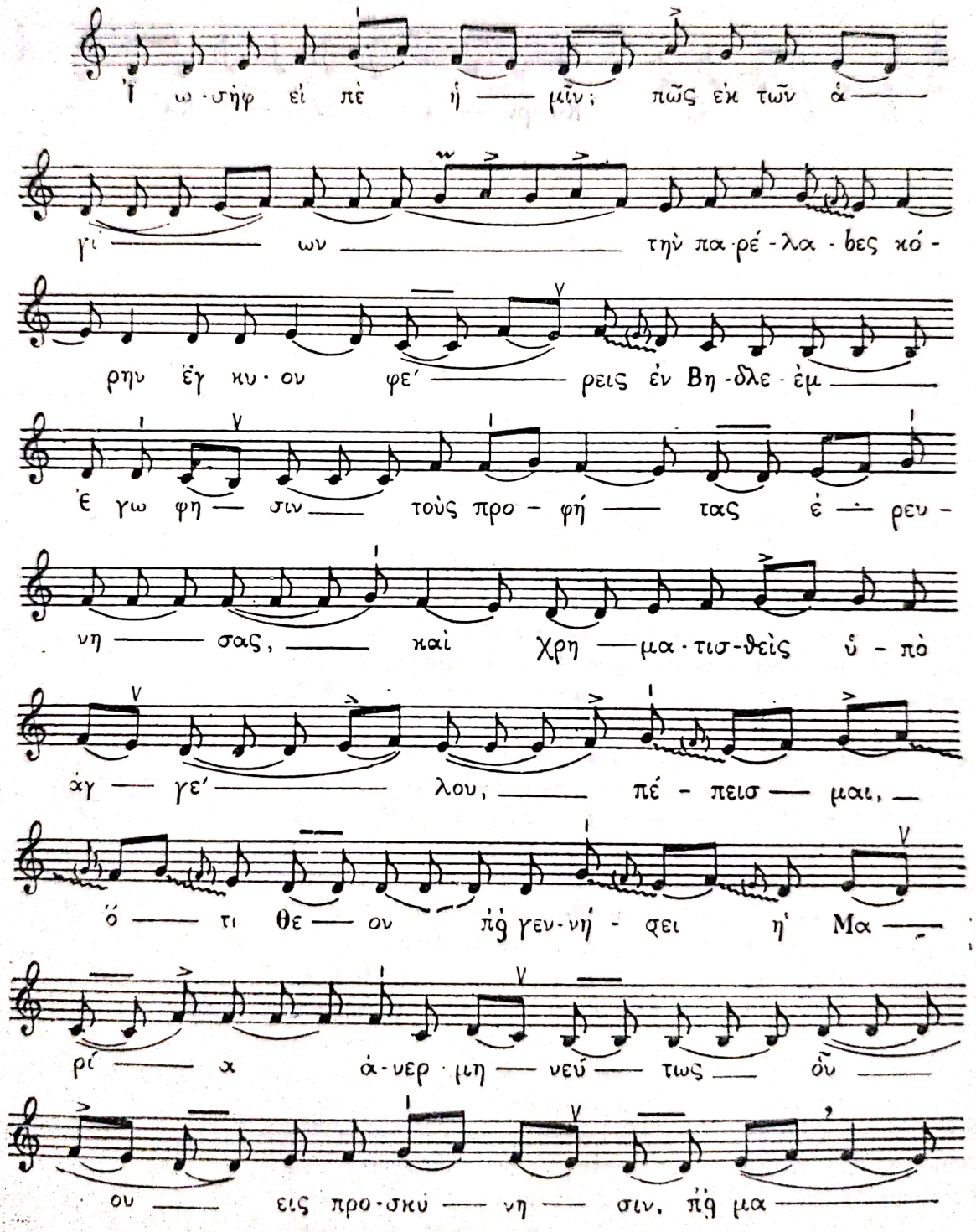


Scanned with OKEN Scanner

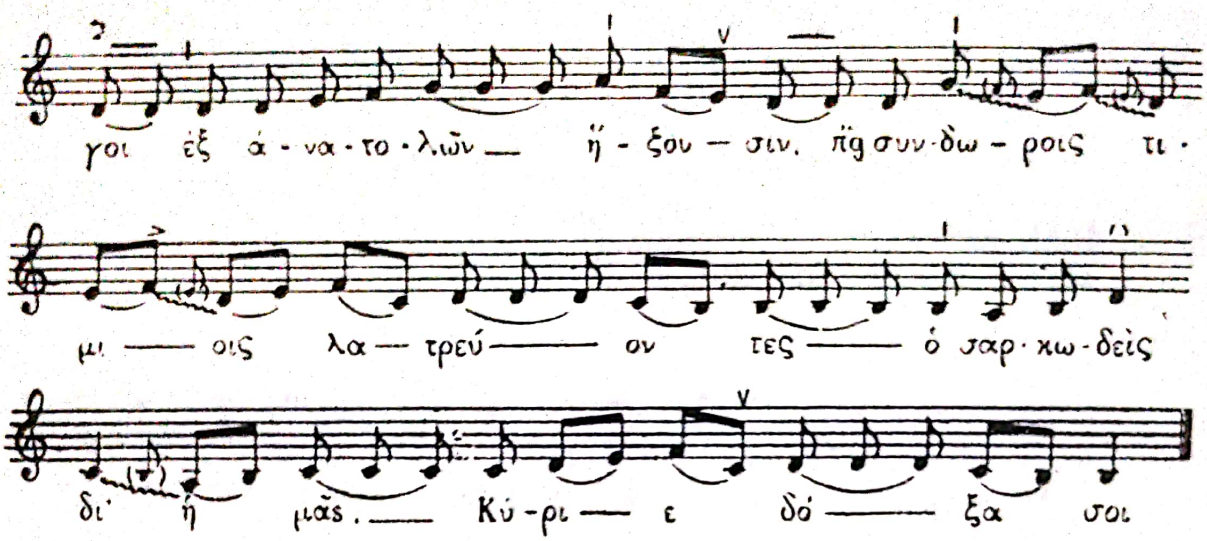


Scanned with OKEN Scanner

Bibl. nat. Paris
Mod 3 autentic Ms. 261. f. 59v



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

L'auteur fonde ses assertions sur des documents et manuscrits du pré-moyen âge et du moyen âge tardif (XI-XIV siècles). Il déduit de ces documents l'essence des 8 modes écclésiastiques, authentiques et plagaux, ainsi que les 8 modes moyens.

Cette étude élucide bon nombre de points dont le sens véritable paraissait bizarre et obscur à beaucoup de musicologues, du fait d'avoir passé trop à la légère sur ce chapitre extrêmement passionnant concernant l'essence des modes ecclésiastiques (dont l'interprétation se trouve consignée dans certains manuscrits théoriques ainsi que dans la pratique du chant religieux).

La définition des modes authentiques et plagaux ainsi que des modes moyens est suivie d'une présentation des aspects de la musique byzantine médiévale — en l'occurence, de la circulation et de la corrélation des modes.

La théorie musicale byzantine fut d'ailleurs empruntée par les occidentaux, comme le confirme les documents des IXe, X^{e} et XIe siècles. La nomenclature des modes même demeure grecque, mais latinisée s'entend. L'étude comporte enfin certaines coordonnées devant servir à des recherches ultérieures, afin d'aboutir à des conclusions scientifiques.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Zeno Vancea

ROLUL ELEMENTELOR POPULARE ÎN PROCESUL DE FORMARE A LIMBAJULUI MUZICII CULTE ROMÂNEȘTI DIN SECOLUL XIX

Muzica cultă românească, de o complexitate mai mare ca cea de structură monofonă (monodică) a cîntării de strană şi a melodiilor greco-turceşti, însoţite de un acompaniament rudimentar, caracteristice epocii feudale, s-a născut în primele decenii ale veacului trecut. Ea s-a format în cadrul mişcării culturale cu caracter naţional, promovate de burghezia în ascensiune, factor important în lupta politică şi economică împotriva boierimii latifundiare şi pentru realizarea statului naţional unitar.

Primii compozitori români — ca de altminteri şi reprezentanţii altor şcoli naţionale apărute în secolul XIX —, în intenţia de a se exprima într-un limbaj muzical apropiat de înţelegerea celor cărora li se adresau şi potrivit ideilor promovate de mişcarea culturală progresistă, au recurs în mod necesar la muzica populară, ca sursă de inspiraţie.

Fără a se putea sprijini pe o tradiţie, nevoiţi a răspunde prompt obligaţiilor lor profesionale şi cerinţelor artistice modeste, ale unui public cu un gust muzical încă neformat, Elena Tayber, Alexandru Flechtenmacher, J. Andreas Wachmann, Ludovic Wiest şi alţii au pornit la drum fără o cunoaştere mai temeinică a muzicii populare din care s-au inspirat. Din documentele muzicale ale timpului, ca de exemplu trei tipărituri datînd din 1814, 1821 şi 1822, conţinînd melodii populare, aflate la Biblioteca Academiei R.S.R., fără indicarea numelui celui care le-a alcătuit [1], culegerea de *Cîntece greceşti, turceşti şi valahe* (1833) a lui Rouzitsky (Rujinsky) cele patru caiete de melodii populare ale lui J. A. Wachmann, culegerea de *48 de cîntece populare* armonizate de C. Miculi, *Spitalul amorului* al lui Anton Pann etc., cunoaştem aceste surse de inspiraţie, felul şi structura cîntecelor populare care au servit ca model înaintaşilor. Ei s-au inspirat din acea categorie de muzică populară care le era mai apropiată, aceea care se cînta în oraşe şi tîrguri, tot aşa cum primii poeţi culţi, Costache Conaki şi Văcăreştii, au luat ca model poezia populară pe care au cunoscut-o prin intermediul lăutarilor, prin textele cîntecelor executate de aceştia. Din păcate, nu putem urmări de la început procesul de formare a acestui gen de muzică. Este mai mult decît probabil că a purces cîndva, în epoca de formare a tîrgurilor şi oraşelor noastre, din muzica ţărănească. Aceasta apoi, sub diverse influenţe ale vieţii orăşeneşti, în contact cu alte culturi muzicale, şi-a modificat încetul cu încetul structura ei iniţială, transformîndu-se în acea variantă a muzicii populare, pe care azi o cunoaştem sub numele de *muzică populară orăşenească*. Un proces similar a existat şi la alte popoare (rus, polonez, maghiar, bulgar etc.) cu o diferenţă tot atît de mare între muzica populară ţărănească şi cea orăşenească. În privinţa continuelor transformări la care a fost supusă muzica populară orăşenească de la noi, nu avem date decît de pe la sfîrşitul veacului al XVIII-lea.

Din cele scrise de Josef Sulzer *(Geschichte des transalpinischen Daciens)* despre muzica românească, apoi din datele consemnate de călătorii străini care au vizitat Principatele, precum şi din confruntarea melodiilor din *Spitalul*

1. Primul care face menţionarea acestor culegeri este George Breazul, în *Patrium Carmen*, din care au fost reproduse şi exemplele din studiul de faţă.

Scanned with OKEN Scanner

amorului cu melodiile orientale ale vremii, reiese cît de mult a fost influențată muzica populară orășenească de muzica turcească. Se știe că la această îmbinare de elemente româno-turco-grecești care s-a petrecut prin secolele XVII și XVIII, s-au adăugat apoi, în prima parte a secolului următor, elemente ale romanței ruse și acele ale muzicii occidentale.

Influența occidentală a pătruns la noi printre altele și pe calea trupelor de operă (venite cu regularitate din Italia și Austria începînd de prin 1818), prin repertoriul orchestrelor noastre militare înființate pe la 1833 (marșuri, potpuriuri de dansuri occidentale etc.), precum și prin școlile (particulare) de muzică, prin virtuozii și cîntăreții străini care au concertat în Principate.

Într-un studiu apărut în anul 1864 — scris la maturitate, avînd deci perspectiva necesară pentru a cuprinde transformările prin care a trecut muzica populară orășenească din timpul său — Nicolae Filimon descrie, în mod sugestiv, procesul ei de continuă transformare. Iată ce spune între altele :

„Pîne aci arretaremu pe lăutari compunându-și cîntecele loru pe theme de musica bisericească și turcească, cullese de pe la cîntăreții Domnilor greci și din escursiunile ce ei făceau neîncetatu prin orașele celle mari ale Oriientelui; dĕre de la introducerea musicei europene în armata noastră și mai cu semă de la stabilirea theatrului de operă în Bucuresci, orisontele loru de imitațiune se mări; compositiunile lăutăresci începure a lua caracteriu europenu, ammestecatu cu cellu turcescu prima și secunda parte a horeloru începure a se compune din imitațiunea vre-unui valsu sau mazurca, eră finalele era luatu din musica orientale.

Acestu gustu de compositiune amfibiă începu la annulu 1830 și durâ pâne la 1858 eră de aci'nainte incepu a se audi tin timpu in timpu hore și cîntece de petrecere a căror essență musicale este cu totulu europenă.

Această revoluțiune musicale a fostu provocată de intinderea ce a luatu cultura musicei europene în societatea noastră. Sceptrullu compositiunii musicale nu mai este astădi absolutul în mâna lăutarilor. Mai mulți juni și june din differite classi alle societății găsescu uă nobile distracțiune în compunerea horeloru și altoru cantilene naționali, pe cari le dau lăutariloru de le essecută. Din nenorocire însă, aceste compositiuni, affară de nume, nu au într'ensele nimicu naționale și daca musicanții noștri cei mari, nu se voru sili a crea și a stabili tipului unei musice naționale, cellu pucinu prin forma ritmului și cadințeloru, vomu ajunge în scurtu timpu de uă estremitate la alta adică de la musica orientale la ce europenă, fără a pute stabili una națională."

Vasile Alecsandri a semnalat și el, cu un deceniu înainte de Filimon, pericolul rezultînd din invazia de melodii străine datorate tarafurilor de lăutari de la orașe, care fie că alterau cele autohtone fie că le înlocuiau în repertoriul lor cu altele străine care pe urmă căpătau o mare circulație în rîndurile populației orășenești. Într-un articol apărut în 1855 în „România literară" și intitulat *Melodiile românești*, referindu-se la culegerea de melodii armonizate și publicate de Carol Miculi, spune între altele : „... el a ascultat pe cei mai vestiți lăutari din Iași și București și au știut a deosebi ariile adevărat românești de mulțimea de arii străine care au năvălit de cîțiva ani la noi trecînd prin gurile și instrumentele lăutarilor și ajungînd la urechile noastre într-un hal de dihanie muzicală fără formă și fără nume."

Trebuie precizat însă că, în ciuda elementelor eterogene, această muzică de care vorbește Filimon avea totuși un caracter autohton și că astfel populația orășenească o considera un bun artistic al ei. Dovada o constituie criticile entu-

Scanned with OKEN Scanner

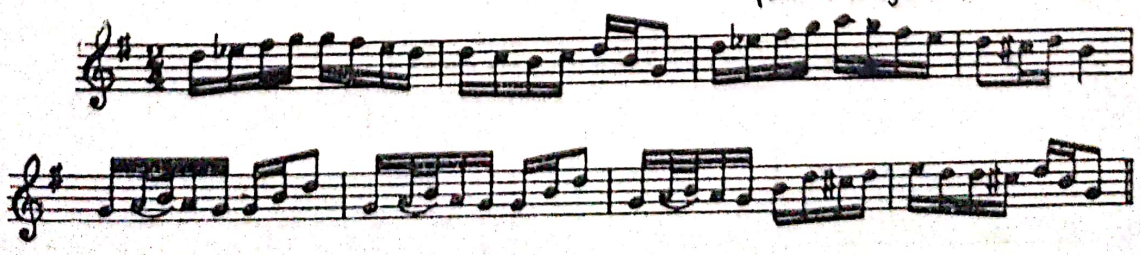
ziaste din ziarele timpului, consacrate creațiilor muzicale ale primilor noștri compozitori, creații inspirate din cîntecele populare orășenești care aveau o largă circulație. Îmbinarea de elemente eterogene în alcătuirea structurii melodiei totuși nu trebuie înțeleasă ca un amestec amorf, lipsit — în afară de secunda mărită — de orice caracteristică națională; la izul lor autohton a contribuit fără îndoială mai ales în cazul melodiilor cu caracter de dans, și ritmul; iar în cazul celor vocale, unele întorsături melodice precum și un specific imprimat melodiei de cadența limbii vorbite, astfel încît muzica populară orășenească românească din secolul trecut nu poate fi confundată cu muzica orășenească a altor țări. Secunda mărită se află și în muzica lăutarilor unguri, dar în legătură cu ritmul melodiile maghiare capătă un alt caracter. Anumite particularități ale acompaniamentului și unele înlănțuiri armonice practicate de tarafurile de lăutari contribuiau și ele la accentuarea caracterului românesc. În afară de aceasta nu trebuie uitat nici faptul că muzica orășenească difera de la o regiune la alta, fiind în funcție și de regiunea căreia aparținea.

În orice caz, unii muzicieni străini care au cules și aranjat pentru pian asemenea melodii, auzite de la lăutari, au sesizat caracterul ei deosebit de acela al muzicii occidentale. Astfel, pianistul H. Erlich care a publicat în anul 1850 o colecție de dansuri aranjate de el pentru pian, în prefața lucrării sale spune următoarele: „Negreșit aceste arii se vor părea foarte stranii la întîia vedere pentru melodia lor cu totul originală, cîteodată sălbatică, pentru acompaniamentul lor carele aici conține acordurile cele mai capricioase, cele mai bizare, aici este cu totul simplu chiar monoton. Și cu toate acestea nu ne sfiim de a spera că, cu cît își va da cineva osteneala de a le juca, cu atît va prețui espresia de melancolie dulce, posomorîtă, dureroasă chiar care a să pronunțiă mai în toate ariile de cîntec ale românilor. Sînt în muzica națională a acestui popor de acele pasagii misterioase, care fac să se presimtă dorința arzîndă rămasă în fundul inimii și care se manifestă prin plînset numai. De altă parte ariile de dans răsuflă acea veselie nebunatică, zgomotoasă, la care nenorocitul se aruncă cu totul în aceste momente de plăcere."

Supunînd unei analize sumare structura melodico-ritmică și armonică a melodiilor populare orășenești, vocale și instrumentale, care au servit ca model înaintașilor, vom putea constata următoarele caracteristici:

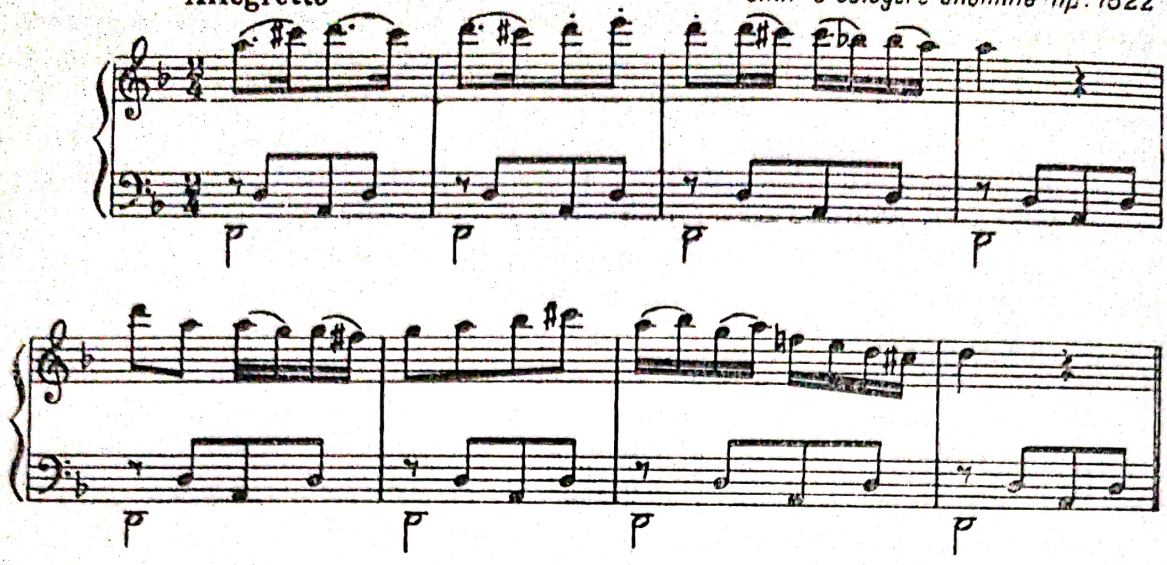
1. Influența muzicii orientale și bisericești se manifestă prin prezența *secundei mărite* (între treapta 2—3, 3—4 sau 6—7, adeseori atît între treptele 2—3 cît și 6—7) în aproape majoritatea melodiilor vremii.

Joc moldovenesc
(dintr-o culegere tip. în 1821)



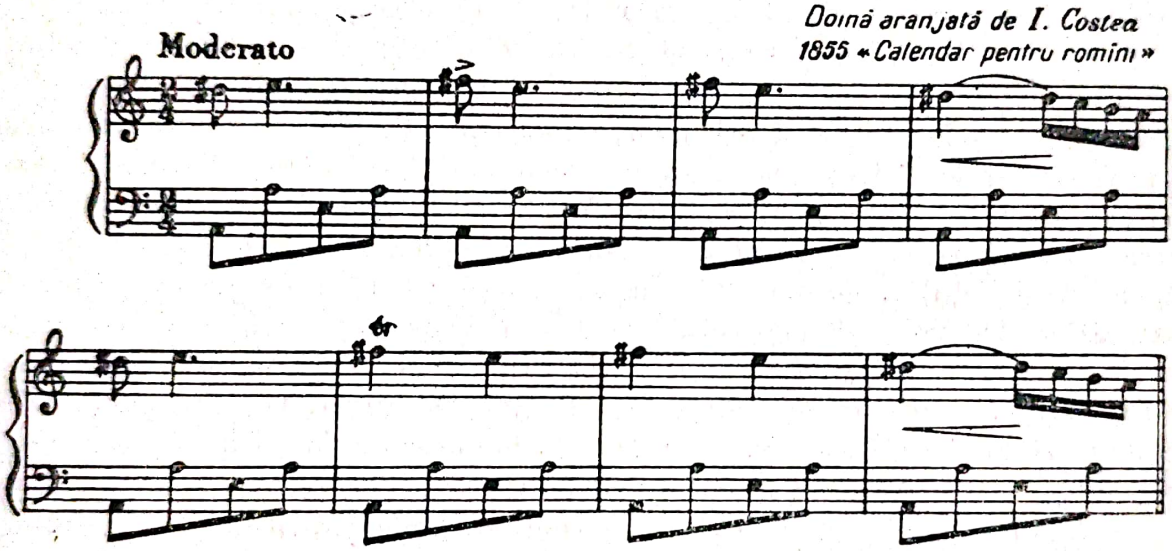
Allegretto

Dans moldovenesc
dintr-o culegere anonimă tip. 1822



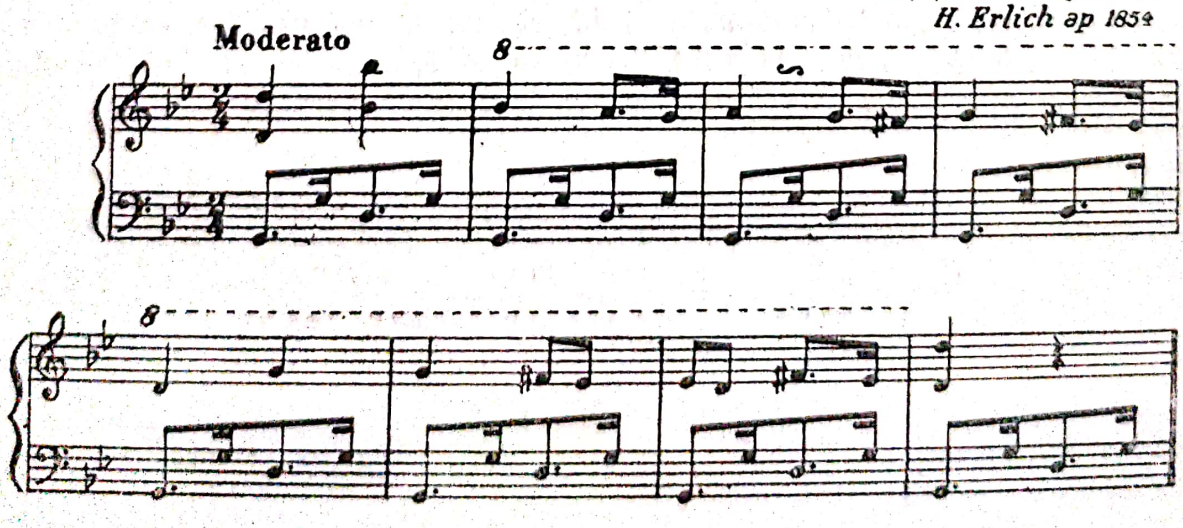
Moderato

Doină aranjată de I. Costea
1855 «Calendar pentru romîni»

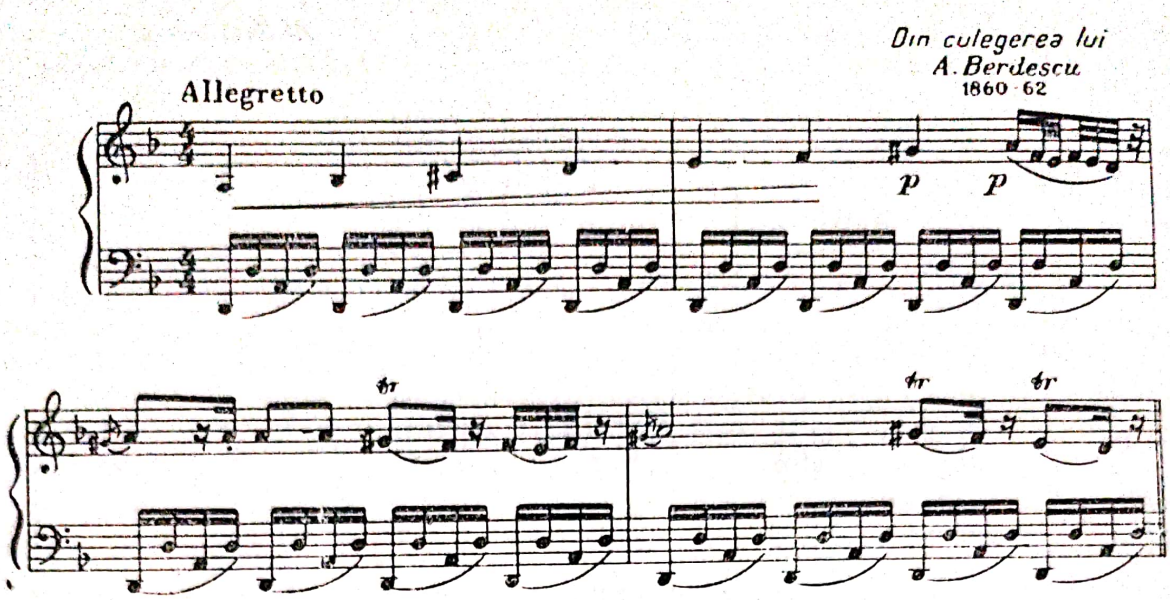


Moderato

Melodie populară aranjată de
H. Erlich ap 1854

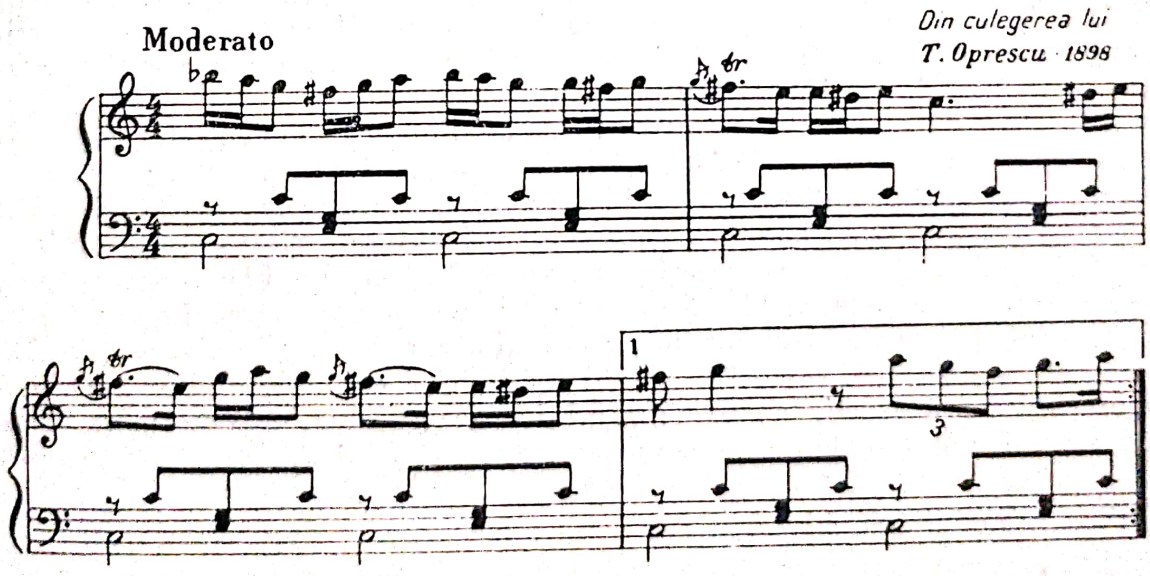


Scanned with OKEN Scanner



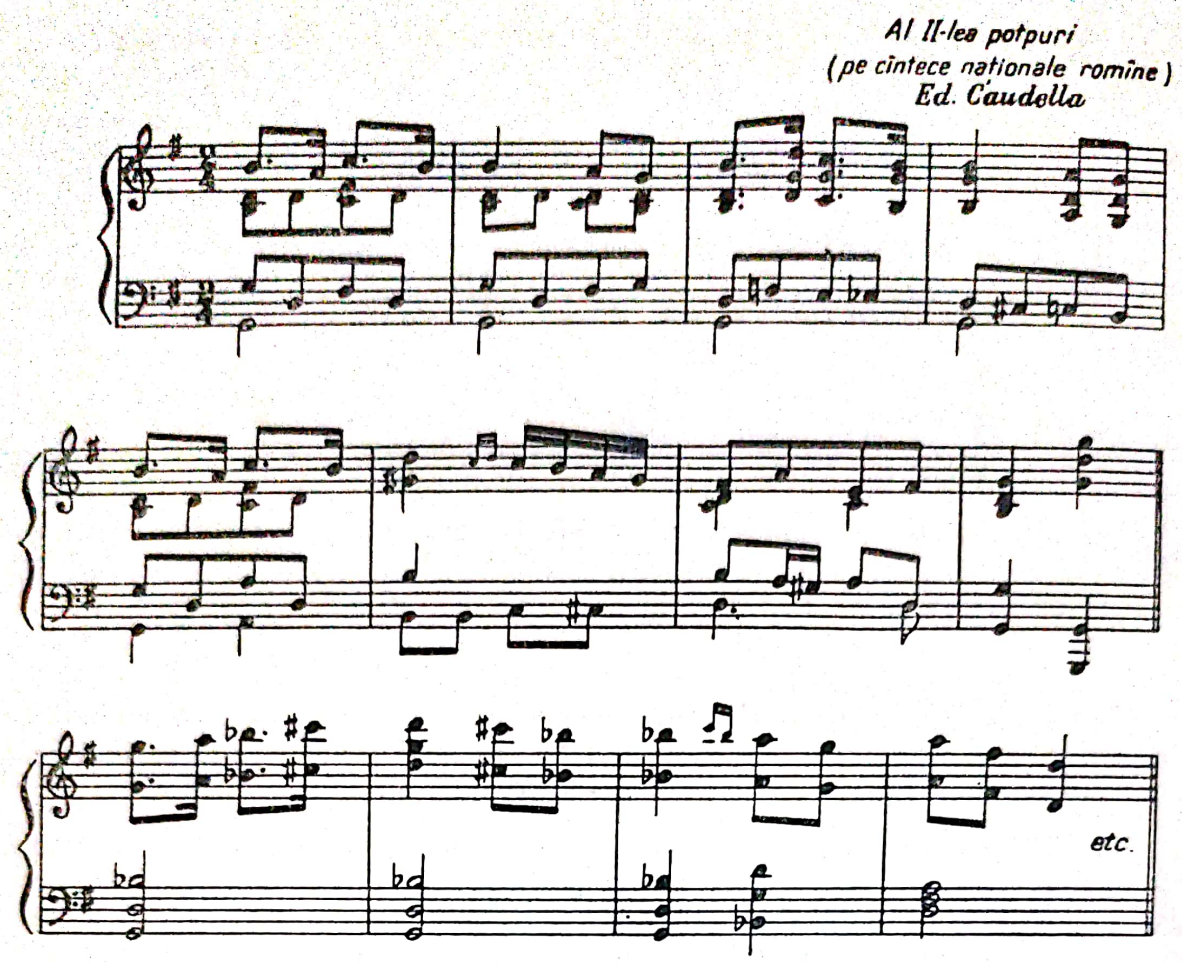
2. Construcția *riguros simetrică* a majorității covîrșitoare a melodiilor de proveniență orășenească față de asimetria muzicii țărănești (excepție făcînd unele melodii din *Spitalul Amorului* de Anton Pann).

3. Față de numărul mare de asemenea melodii, conținînd una sau două secunde mărite, au existat într-un număr mai mic și melodii avînd la bază gama „acustică" (adică treapta a 4-a urcată și a 7-a coborîtă; apare uneori și cu secunda mărită între treptele 1—2), gamă frecventă azi în muzica lăutărească din Oltenia.



4. În melodii de dată probabil mai recentă cu o structură de major sau minor

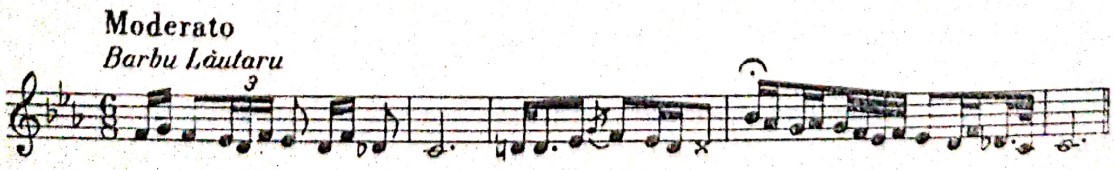
Scanned with OKEN Scanner



asemănătoare melodiilor occidentale.

Faptul că tipăriturile menționate la pagina 1 cuprind și alte tipuri de melodii decît cele de influență orientală, și anume melodii cu o structură *modal-arhaică*, de proveniență rurală sau apropiate de melodiile autentic țărănești, dovedește că deși erau în circulație, înaintașii nu le-au acordat atenția cuvenită neînțelegînd specificul lor.

Pentru a da lucrărilor lor un caracter „național", primii noștri compozitori au mers în general pe linia celei mai ușoare rezistențe, recurgînd la un procedeu schematic, întesînd melodiile cu această *secundă mărită*, folosind în același timp ca unic suport armonic al melodiilor — citate sau proprii — cadența clasică. Analizînd creația de vodeviluri a lui Flechtenmacher și Wachmann, vom constata că în afară de melodii de „esență cu totul europeană", în majoritatea cazurilor vom întîlni melodii al căror caracter „autohton" rezidă în secunda mărită, mai rareori în ritmul lor, imitînd cel al dansurilor populare. Că în abundenta creație melodică a lui Flechtenmacher, așternută pe hîrtie cu o mare facilitate (comparabilă numai cu aceea a lui C. Porumbescu) întîlnim și melodii care sînt mult mai aproape de spiritul muzicii populare adevărate, ca următoarea :



ne dovedește că în alte condiții culturale decît acelea în care a trăit și compus talentul său ar fi putut da roade mult mai valoroase.

În privința armoniei, trebuie spus că în practica lăutărească au existat desigur și înlănțuiri armonice cu un savuros iz modal arhaic după cum se poate constata din culegerile lui J. A. Wachmann. După afirmațiile compozitorului, în aceste prelucrări ale sale sînt redate întocmai și unele particularități ale felului de armonizare a lăutarilor.

Comparînd însă compozițiile proprii ale lui J. A. Wachmann cu aceste culegeri ale sale, constatăm că el nu s-a folosit de asemenea înlănțuiri armonice al căror incontestabil inedit se datorește unor inflexiuni modale.

Fixați prea rigid în concepția armonică occidentală, Wachmann, Flechtenmacher și Wiest au considerat mult prea locale și exotice tocmai aspectele cele mai originale ale muzicii populare orășenești, difuzate de lăutari.

Dacă în opera de făurire a noii culturi muzicale românești, înaintașii noștri ar fi putut porni de la izvoarele mai pure și mai autentice ale muzicii țărănești — realizare înfăptuită tocmai cu o sută de ani mai tîrziu de Enescu și compozitorii din generația următoare — atunci creația înaintașilor ar fi putut avea o notă mai specific autohtonă, rezultînd nu numai din melodie, de tipul acelei a muzicii populare orășenești, dar și din ritmul atît de variat și bogat, din elementele de heterofonie, din posibilitățile de dezvoltare a valențelor armonice ale muzicii țărănești. În condițiile acelei vremi însă, a ignorării aproape totale a creației muzicale țărănești, a pregătirii profesionale, dobîndite de Flechtenmacher, Wachmann și Wiest în școli străine, acest lucru era încă imposibil de realizat.

Limbajul muzical al înaintașilor era, cum e și firesc, în raport direct cu conținutul compozițiilor lor. Ce erau primele compoziții, care era legătura lor cu societatea de atunci, în care erau chemate a îndeplini o anumită funcțiune? Se știe că primele manifestări ale muzicii noastre profesionale au fost legate de teatru — de piesele lui Millo, Alecsandri, Costake Caragiale, piese cu caracter de critică socială. Muzica avea rolul de a populariza textele cupletelor, de a sublinia conținutul lor distractiv și deopotrivă critic. Sortite unei vieți efemere (în general durata unei singure stagiuni), aceste cuplete au fost compuse cu intenția vădită de a fi accesibile unui public cît mai larg, aflat la începutul formării gustului său muzical. Creația de vodeviluri din prima parte a veacului trecut a avut însă meritul incontestabil de a familiariza publicul cu o muzică mai dezvoltată decît *cîntecul popular de factură monodică*, prin faptul că muzica creată de Flechtenmacher și contemporanii săi nu se reducea numai la melodie, ci era învești mîntată într-o haină armonică și susținută de un acompaniament instrumental în general de o factură mai complexă decît acela al tarafurilor lăutărești.

Creația lui Flechtenmacher nu se reduce numai la muzica de teatru — destul de inegală ca valoare, adeseori în funcție de libret (o originalitate mai deosebită înainte de toate o avea opereta *Baba Hîrca*) — ci el este primul compozitor român care și-a încercat puterile și în muzica instrumentală ca gen de sine stătător. În acest domeniu, uvertura *Moldova* se situează la un nivel artistic deasupra creației muzicale de vodevil a timpului.

Introducerea uverturii cu vădit caracter festiv se menține într-un limbaj italianizant (compozitorii și din alte școli naționale din acea vreme, de exemplu Erkel în muzica maghiară, au folosit un astfel de limbaj), ideea principală

Scanned with OKEN Scanner

a secțiunii I a uverturii se apropie însă de structura ritmică a dansurilor populare orășenești.

Dîndu-și desigur seama că temele folosite nu prezintă suficiente posibilități de dezvoltare, compozitorul a renunțat la forma clasică de sonată, folosind o formă intermediară între lied și forma vechii uverturi italiene (Allegro — Andante — Allegro). Secțiunea a doua a uverturii are la bază una din acele melodii tipice pentru muzica lui Flechtenmacher prin caracterul de *romanță lăutărească*.

Printr-o plasticitate și expresivitate mai mare a melodiilor, această uvertură este superioară altor creații ale aceluiași compozitor.

Ca și Flechtenmacher, și colegul său din București I. Wachmann a fost în primul rînd compozitor de vodeviluri și operete (compuse pe texte de Costake Caragiale).

D. C. Olănescu, în lucrarea sa *Teatrul la Români*, spune următoarele: „Temeniul întovărășirii lui Caragiale cu I. Wachmann era, pe lîngă dorința de a fi alături cu un bărbat foarte apreciat și cu multă trecere în societatea înaltă și interesul de a avea la îndemînă pe un *maestru și fertil compozitor* de muzică, pentru cupletele comediilor și pentru melodramele fără de care nici că se putea reprezenta ceva pe scena noastră. Într-atîta publicul fusese deprins cu cîntecul de neîntreruptul șir al operelor italiene sau germane și de săltărețele și mai ales slobodele la gură vodeviluri franțuzești. Dacă ar fi stat el să plătească deosebit muzica fiecărei bucăți a repertoriului celui atît de variat în spectacole ce era dator să aibă, pentru a mulțumi gustul privitorilor, nu i-ar fi ajuns o avere întreagă și n-ar fi reușit să aibă compoșițiuni originale, pline de simțămînt național și de cea mai aleasă și mai bogată fantezie". Citatul arată situația dificilă în care înaintașii erau obligați să lucreze în vremea aceea, cînd considerentele comerciale primau față de cele artistice.

Activitatea componistică a lui Ludovic Wiest (1818—1889) a fost consacrată mai puțin genului muzicii dramatice (în acest domeniu a compus muzică de acompaniament la unele piese istorice și balete) scriind cu preferință lucrări pentru vioară, într-un limbaj în care elementele salonarde se îmbină cu stilul muzicii lăutărești, cu o vădită inclinație spre virtuozitate, Wiest fiind și un excelent violonist. Potpuriurile sale pentru orchestră, *Nunta țărănească*, *Carnaval de București*, sînt de asemenea bazate pe prelucrarea unor melodii din repertoriul lăutăresc.

O situație oarecum aparte o are în contextul muzicii românești din secolul trecut creația bucovineanului Carol Miculi (1821—1894, elev al lui Chopin la Paris). Deși a întreținut un timp — pînă la stabilirea sa la Lemberg, 1864 — legături strînse cu cercurile de cultură, progresiste, de la Iași, înainte de toate cu Vasile Alecsandri, influența compozitorului s-a mărginit mai mult asupra muzicienilor din provincia sa natală. Din punct de vedere istoric al prelucrărilor folclorice cea mai importantă lucrare a sa o constituie 48 de prelucrări pentru pian de melodii populare, auzite de la lăutari. Spre deosebire de alți compozitori din timpul său care au armonizat și prelucrat melodii populare românești și au modificat adeseori caracterul lor de dragul rigorii armonice clasice, Mikuli găsește întotdeauna învești mîntarea armonică cea mai potrivită a lor — modală cînd e cazul, cromatică alteori — folosind și procedee ale tarafurilor de lăutari, ca de ex. pedala, formule de acompaniament de țambal, țiituri etc. Din păcate, aceste melodii apărute în 4 caiete între anii 1852—1857,

Scanned with OKEN Scanner

în Austro-Ungaria, nu au fost răspîndite la noi şi nu au putut exercita o influenţă mai mare asupra muzicienilor români.

Datorită condiţiilor istorice vitrege, dezvoltarea culturii şi astfel şi a muzicii româneşti a fost mai lentă şi mai anevoioasă decît aceea a altor şcoli. În timp ce pictura românească din secolul XIX se putea baza pe o veche tradiţie, creată de zugravii de icoane bisericeşti şi de primii noştri portretişti, în domeniul muzicii nu a existat o tradiţie similară.

În mod firesc cultura muzicală nu poate lua avînt fără instituţii avînd menirea de a difuza formele superioare ale artei muzicale. Dar la noi au lipsit în trecut şi alte forme de manifestări ale unei culturi muzicale mai avansate, înainte de toate cea de casă (variatele forme ale muzicii de cameră), şi pînă şi înjghebările corale — baza oricărei mişcări muzicale de mase — încep să ia fiinţă abia pe la mijlocul veacului trecut, iar organizarea unei orchestre simfonice stabile, cu o activitate concertistică regulată, abia în ultimul pătrar al secolului. Întîrzieri de acest fel au avut drept consecinţă un proces mai lent de formare a gustului publicului şi în strînsă legătură cu aceasta şi o rămînere în urmă a creaţiei muzicale româneşti faţă de celelalte arte. Dacă în muzica secolului XIX nu avem o figură de talia lui Eminescu, iar din punctul de vedere al contribuţiei la procesul de dezvoltare al limbajului muzical nici un compozitor comparabil cu marile figuri ale literaturii, Coşbuc, Caragiale sau Creangă, aceasta se datoreşte desigur pe de o parte gustului neevoluat al publicului, pe de altă parte însă şi faptului că făurirea unui limbaj muzical naţional evoluat a fost în toate cazurile în mod necesar opera colectivă a mai multor generaţii de compozitori.

Cu excepţia şcolii naţionale ruse (Glinka, Dargomîjski şi compozitorii din grupul „celor cinci") şi a norvegianului Grieg, care au înţeles adevărata valoare a muzicii ţărăneşti ca izvor pentru dezvoltarea artei profesionale, majoritatea reprezentanţilor şcolilor naţionale din secolul XIX au ignorat creaţia muzicală ţărănească şi s-au limitat la cea orăşenească. Rezultatele artistice au fost astfel pretutindeni cam aceleaşi. Chiar dacă sporadic s-au ivit unele creaţii de valoare mai deosebită şi adevărată semnificaţie naţională, ca de exemplu opera *Halka* a polonezului Moniuszko, opera *Banul Bank* a compozitorului maghiar Erkel, dar mai ales unele lucrări ale unui creator de geniu ca Liszt, totuşi limitele muzicii populare orăşeneşti, pretutindeni aceleaşi, au dus în ultima instanţă la aspecte uniformizante ale creaţiei. Unii dintre aceşti compozitori simţindu-se prea încorsetaţi de limitele muzicii populare orăşeneşti, au abandonat la un moment dat idealul de a crea un stil muzical naţional. Între aceştia se afla şi Liszt, care pe lîngă lucrări cu iz naţional, a compus lucrările sale cele mai reprezentative în stilul şcolii romantice germane.

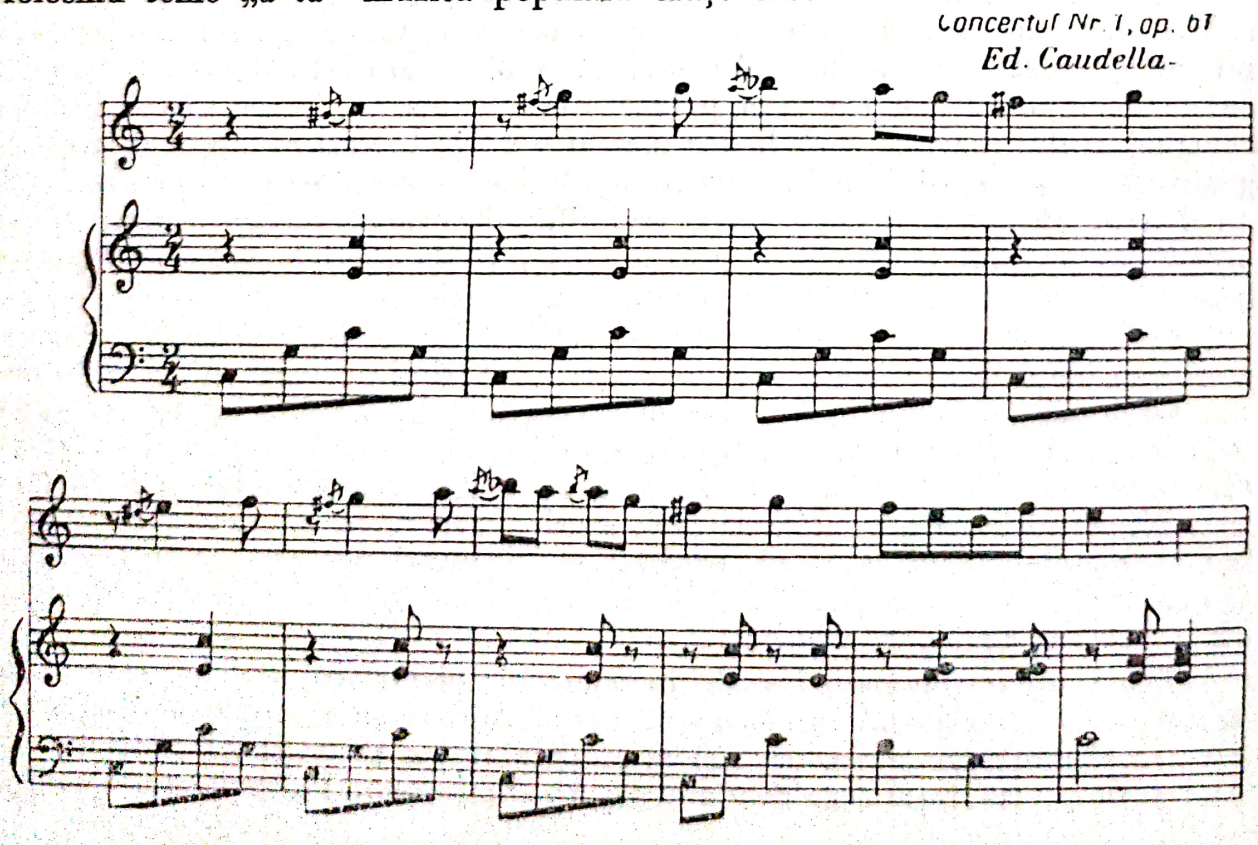
Compozitorii români au rămas însă credincioşi idealului lor de a făuri o artă naţională chiar şi spre sfîrşitul veacului trecut, cînd s-a accentuat orientarea cosmopolită a oficialităţii şi a unei anumite părţi a publicului iubitor de muzică. Atitudinea patriotică şi democratică a acestor compozitori se poate constata şi din faptul că ei au preferat să compună pentru „galerie" — cum îi învinovăţea cronica timpului — în loc să facă concesie publicului cu preferinţe pentru muzica occidentală.

După greutăţile inerente ale începutului, în partea a doua a secolului trecut, creaţia muzicală românească se află deja într-un stadiu mai avansat, nu numai din punct de vedere al meşteşugului dar şi acel al limbajului. În acelaşi timp însă, în muzica lui Caudella, C. Dimitrescu, Porumbescu, Flondor,

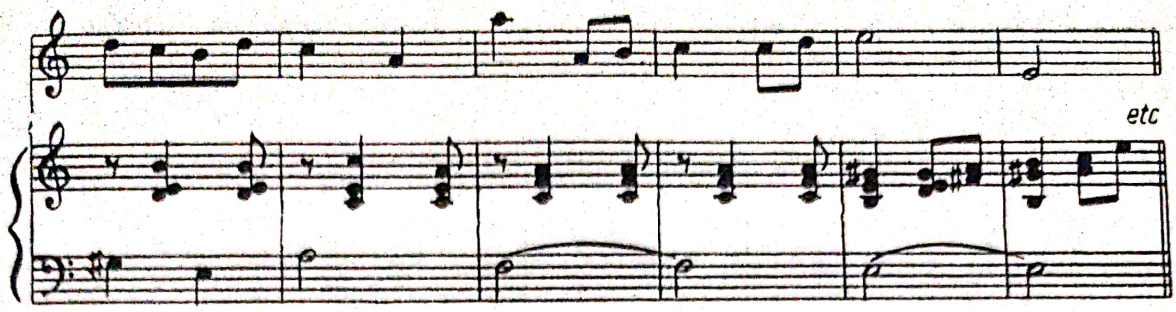
Scanned with OKEN Scanner

Stephănescu și într-o măsură mai redusă și a lui Mureșianu și Dima, împrumuturile din culturile străine capătă o amploare mai mare fără ca aceste elemente împrumutate să se sudeze în toate cazurile în mod organic cu elementele autohtone. Caracteristicile muzicii populare orășenești fiind limitate la un număr de formule stereotipe și astfel și posibilitățile ei de transformare și transfigurare nu mai puțin limitate, compozitorii se vedeau adeseori nevoiți a recurge la împrumuturi din alte culturi muzicale. Astfel o muzică de factură românească „trebuie folosită", după cum spunea Caudella, „numai acolo unde se poate". Astfel rolul ei se reducea mai mult la pitoresc, zugrăvirea culorii locale, a idilicului și a atmosferei cîmpenești. Aceasta este ilustrată și de creația dramatică a lui Caudella, și în primul rînd de opera sa *Petru Rareș* în care limbajul se sprijină în general pe cel al muzicii italiene și pe alocuri și germane de operă, elementul românesc avînd un rol mai însemnat doar acolo „unde situația o cere". Cu toate acestea însă, în ciuda unor asemănări incontestabile care există între creația muzicală a unor școli naționale din trecut — între altele de exemplu secunda mărită se găsește și în creația compozitorilor maghiari din acel timp, ca urmare a influenței lăutărești —, totuși creația compozitorilor noștri din acea vreme nu poate fi confundată cu aceea a reprezentanților altor școli naționale. Dar aceasta se datorește nu atît specificului limbajului cît conținutului, a unei anumite sfere emoționale exprimată în muzica lor, ceea ce mult mai tîrziu Enescu a definit astfel : „Chiar cînd noi nu scriem totdeauna în caracter specific popular, în lucrările noastre există ceva prin care ne deosebim de alții".

Din punct de vedere al caracteristicelor naționale mai pregnante, cele două concerte pentru vioară ale lui Caudella (compuse deja în secolul nostru, 1916, dar pe baza experienței sale din trecut) se apropie de unele procedee folosite de compozitorii vienezi, de la Haydn pînă la Schubert, anume utilizarea de către aceștia de melodii „à l'hongarese" sau „zignarese", Caudella folosind teme „*à la*" muzică populară orășenească.



Scanned with OKEN Scanner



Caudella a formulat primul în muzica românească teoria caracteristicilor muzicii noastre pe bază de trei „game naționale". Ele sînt aceleași pe care le întîlnim în exemplele pe care le-am adus în legătură cu sursa de inspirație a compozitorilor din prima parte a veacului. Restrîngerea acestor caracteristici numai la trei game arată în mod evident că, față de inepuizabila bogăție a modurilor muzicii populare țărănești, limitarea numai la trei moduri — și ele asemănătoare prin secunda mărită — înseamnă o sărăcie a mijloacelor de expresie.

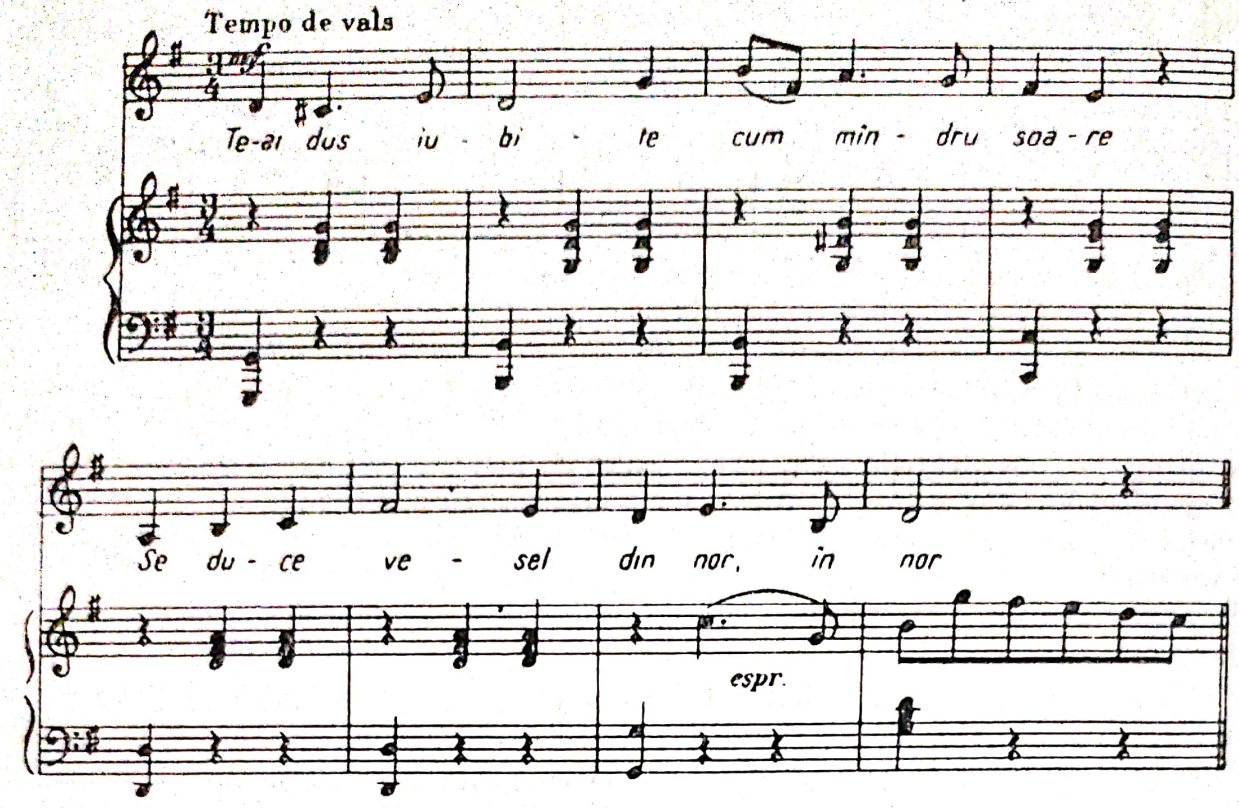
Cele spuse în legătură cu rolul elementului popular sînt valabile și în privința majorității contemporanilor săi.

Cu toate că în unele lucrări — ca de exemplu feeria *Sînziana și Pepelea*, piesele de salon pentru violoncel și pian, *Serenada românească*, *Dans țărănesc* — Constantin Dimitrescu (1847—1928) a folosit intonații populare românești și a reușit astfel să dea acestor lucrări un caracter mai pronunțat național, în lucrări mai ample și de alte genuri (înainte de toate în muzica sa de cameră) a abandonat în bună parte această preocupare, exprimîndu-se într-un stil mai mult academic-eclectic.

Înzestrat cu darul unei mai bogate invenții melodice decît majoritatea contemporanilor săi, în timpul scurtei sale activități componistice, Ciprian Porumbescu (1853—1883) și-a cheltuit talentul său mai ales în lucrări de tipul muzicii de salon, gen care se bucura de prețuirea deosebită a publicului din timpul său. În lucrările sale de acest fel, pe lîngă aceea a lăutarilor, influența muzicii vieneze a lăsat urme evidente. Afirmația lui Ciprian Porumbescu, că singurul său maestru în compoziție a fost poporul, trebuie privită astfel cu oarecare rezervă; nu fiindcă Porumbescu n-ar fi fost sincer, dar fiindcă în concepția timpului, *naționalul* era văzut prin prisma romantismului german, care folosea elementele muzicale populare (după cum am văzut și la Caudella) într-o formă mult stilizată. Această stilizare se manifesta în sensul unei *acomodări* și adaptări a structurii melodice populare potrivit gîndirii armonice occidentale. De asemenea nu trebuie uitat că sub popular se înțelegea în trecut tot ce se bucura de o largă circulație, astfel, populară și națională era considerată și romanța, care constituia una din sursele principale din care se alimenta stilul melodic al lui Porumbescu. Ori, după cum se știe, romanța s-a format la noi sub influența a celor mai diverse stiluri melodice străine ca: romanța lăutărească (țiganscaia) și cea de salon rusă (Alabiev), canzonetele napolitane, șansonetele franceze, muzica de operetă. Astfel, în lucrarea de căpetenie a lui Porumbescu, opereta *Crai nou*, se desenează clar elementele primite din surse de inspirație deosebite, pe de o parte cîntecul popular (trecut prin mîna lăutarilor), pe de altă parte romanța și muzica de operetă vieneză.

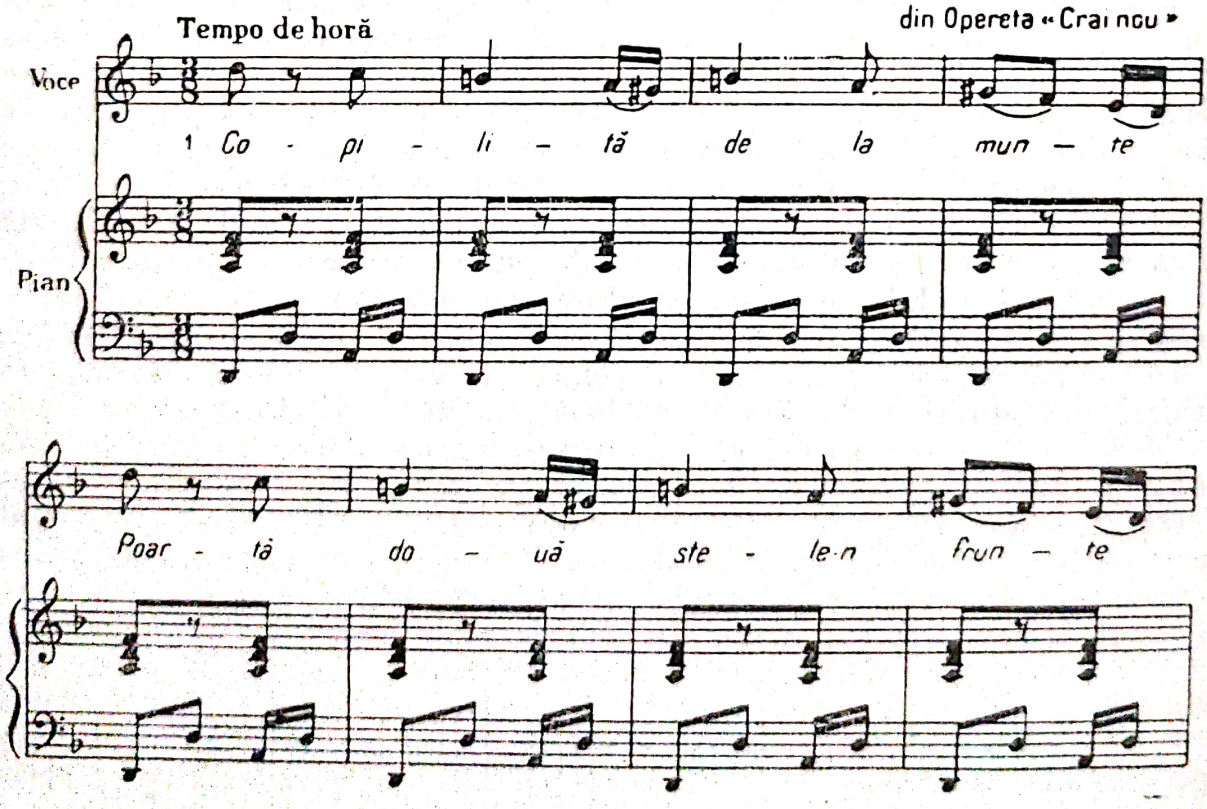
Scanned with OKEN Scanner

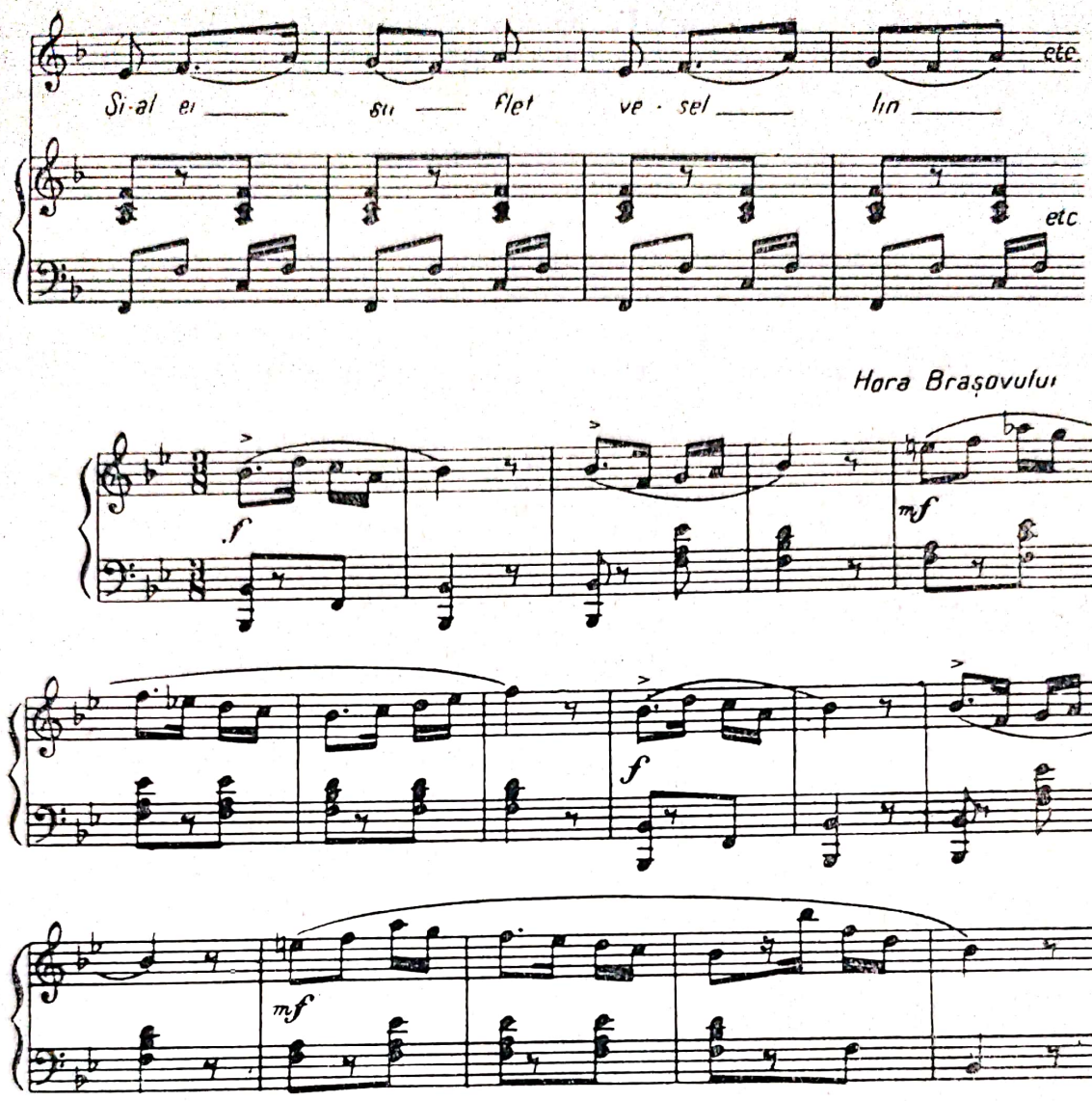
Arie din Opereta «Crai nou»



După cum arată exemplul următor, armonizarea de către Porumbescu a unei melodii populare de la țară, înveșmîntarea, ține seama de specificul ei. Din păcate însă compozitorul nu s-a lăsat îndeajuns înrîurit de particularitățile melodice și armonice ale acestei muzici.

- Cîntecul Anicăi -
din Opereta «Crai nou»

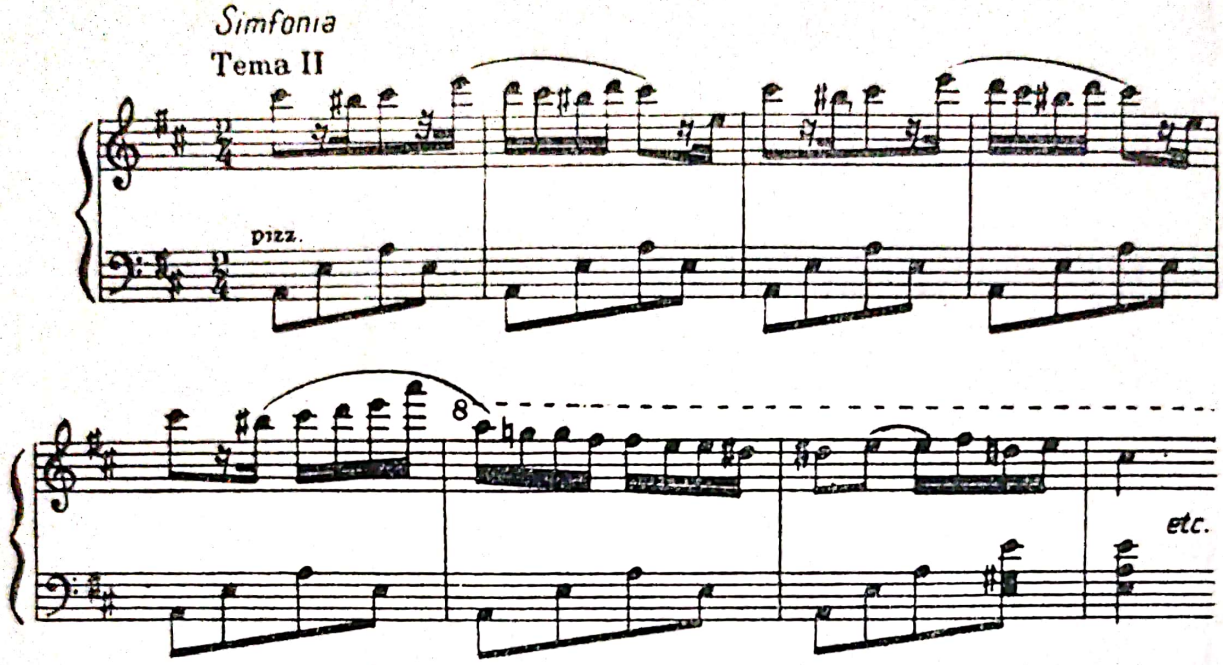


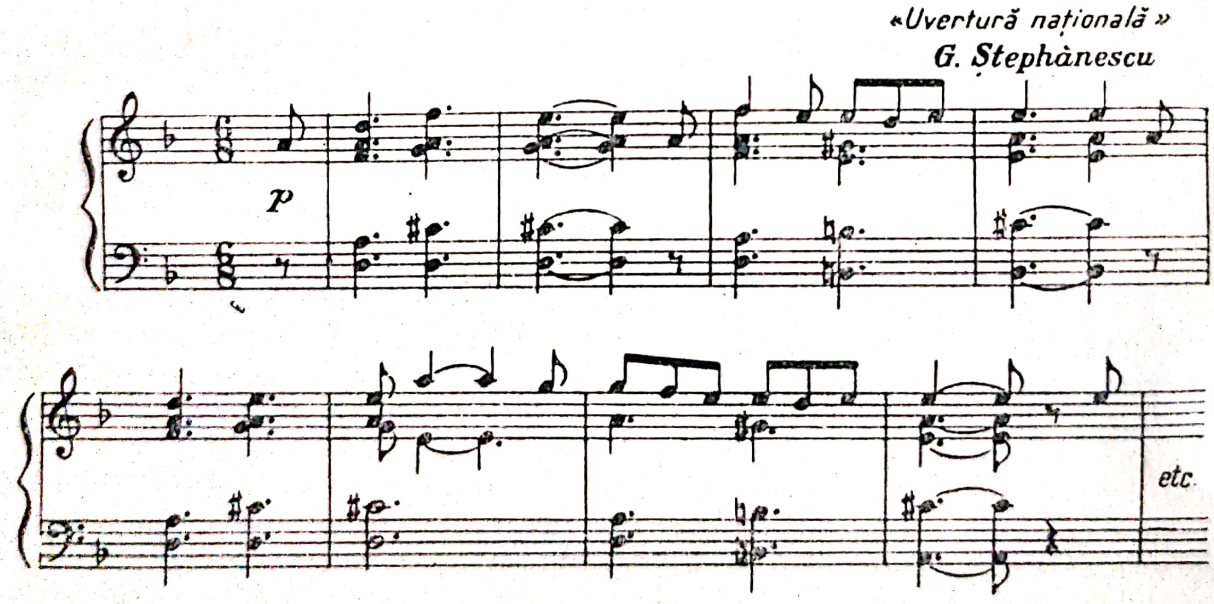


Muzica românească cultă din secolul trecut ajunge la punctul ei culminant în creația lui Gheorghe Dima, George Stephănescu și Iacob Mureșianu. Fără ca creația acestor trei compozitori să fie de valoare egală, datorită stăpînirii depline a meșteșugului tehnic, a unei unități mai mari a limbajului precum și a conținutului emoțional mai cuprinzător, ea reprezintă în timpul de dinainte de Enescu și de creația sa inspirată din muzica populară orășenească, treapta cea mai evoluată a unui proces de dezvoltare de aproape o jumătate de secol. Cu toate deosebirile de limbaj, de rolul mai mare sau mai mic al elementelor muzicii populare în formarea acestuia — limbajul lor constituie manifestarea cea mai reprezentativă a eforturilor întregii școli romînești din trecut de a făuri un limbaj muzical cult național.

Deosebit este și drumul pe care l-a parcurs fiecare din acești compozitori pînă a ajunge la creația reprezentativă de maturitate. De asemenea, există deosebiri și în privința concepțiilor lor referitor la caracteristicile unui limbaj național. Evoluția lui Gh. Stephănescu de la *Simfonia* sa compusă în 1869 (prima lucrare românească de acest fel), pînă la *Uvertura națională* a sa, feeria

Sînziana și Pepelea, cele 6 mici *Poeme* pentru orchestră (inițial pentru pian) și opera neterminată *Petra*, este caracterizată printr-o lentă desprindere de modelele clasice, Haydn și Mendelssohn, și realizarea pînă la urmă — în măsura în care limitele muzicii populare orășenești îngăduiau aceasta — a unui limbaj cu mai pregnante caracteristici naționale bazate pe o transformare oarecum „personală“ a elementelor populare.





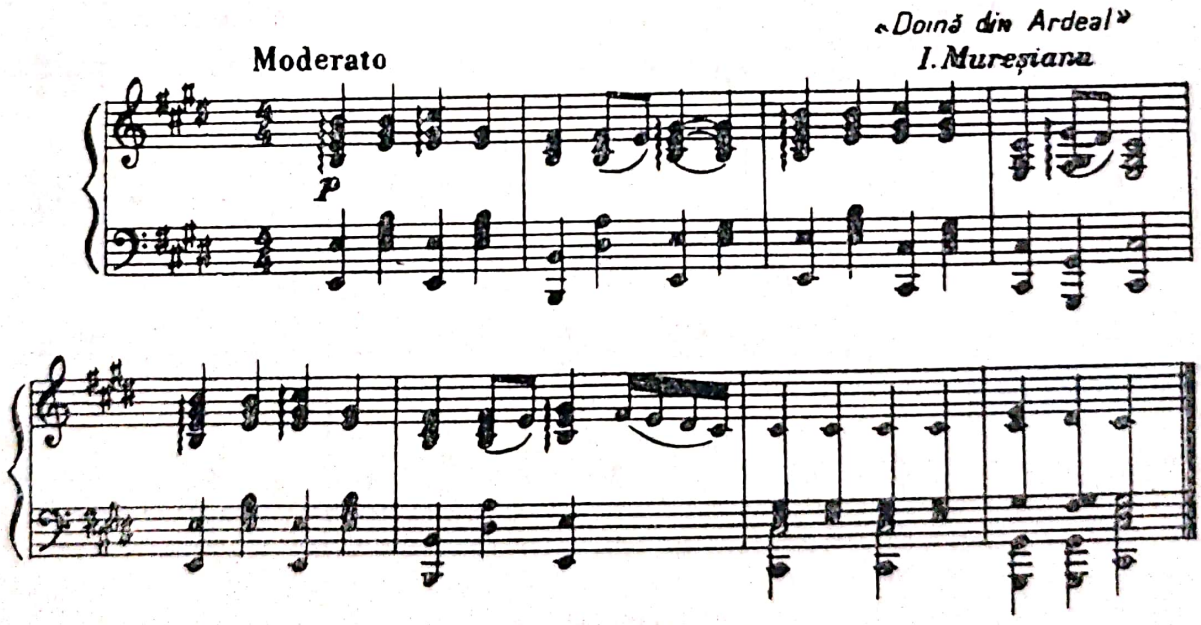
Gheorghe Dima (1847—1925) se deosebește de Stephănescu prin faptul că deși a acordat tot timpul vieții sale o mare importanță cîntecului popular din Transilvania (și acesta de proveniență mai mult orășenească), fapt dovedit prin numărul mare de prelucrări de melodii populare (cîntece „din bătrîni“ și cîntece „vechi românești“) pentru voce și pian, cor, a urmărit realizarea caracterului național mai mult pe calea preconizată mai tîrziu de Enescu, aceea „de a crea paralel cu folclorul“ adică de a exprima în conținutul lucrărilor sale

Scanned with OKEN Scanner

o sferă emoțională înrudită cu aceea a muzicii populare. Ca și unii dintre reprezentanții altor școli naționale — Smetana, Gade, Sibelius etc. — și Dima era de părere că posibilitatea de a reda caracteristicile principale ale modului de simțire ale unui popor nu se limitează numai la muzica populară, ci poate fi redată și de compozitorul cult, fără a recurge la mijloacele de exprimare derivate din muzica populară (după cum spunea și Enescu : „... compozitorul român va putea să creeze paralel cu muzica populară lucrări valoroase, dar prin alte mijloace, absolut personale, dar asemănător caracterizate“ [1]).

Desigur, îndelungata preocupare a lui Dima în legătură cu muzica populară a lăsat amprente caracteristice în structura melodiilor sale. În afară de aceasta, un element nu mai puțin caracteristic „național“ este și modul de a reda în melodiile sale cadența limbii românești vorbite. În multe cazuri însă la crearea atmosferei naționale contribuie și stilul armonic specific al lui Dima.

Dintre cei trei compozitori, cel mai apropiat de sursele muzicii populare a fost Mureșianu, fiind în același timp și unul dintre puținii compozitori români din acea vreme care au cules melodii populare țărănești. Din păcate însă, Mureșianu nu a ajuns să facă o diferențiere prea mare între muzica populară orășenească și cea țărănească, nesesizînd în toate cazurile deosebirile *esențiale de structură* care există între cele două feluri de muzici populare. Aceasta se poate constata și din modul în care Mureșianu a înțeles să armonizeze melodii populare țărănești după regulile armoniei clasice, în contradicție cu structura lor modală.



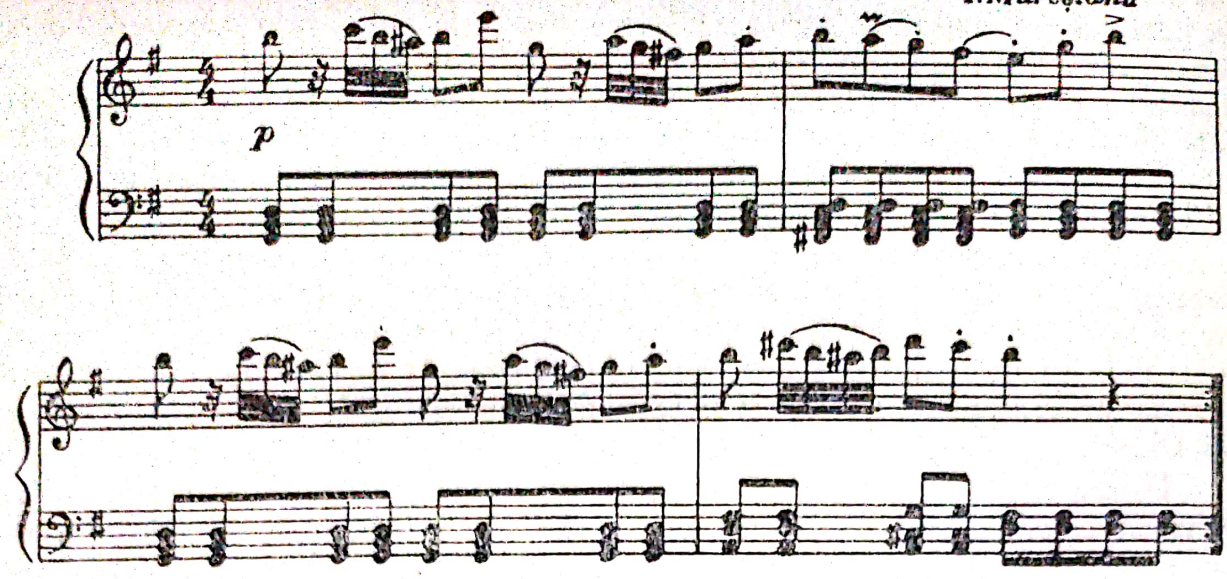
Din această cauză, în afară de prelucrări corale de melodii populare autentice, în majoritatea lucrărilor sale — mai ales cele de proporții mai ample : ca baladele pentru cor și orchestră *Meșterul Manole*, *Erculeanul*, poemul-uvertură *Ștefan cel Mare* etc. — structura melodică este modelată după aceea a muzicii populare orășenești.

---

2. Din volumul *Enescu*, publicat de Institutul de istoria Artei (Ed. Muzicală).

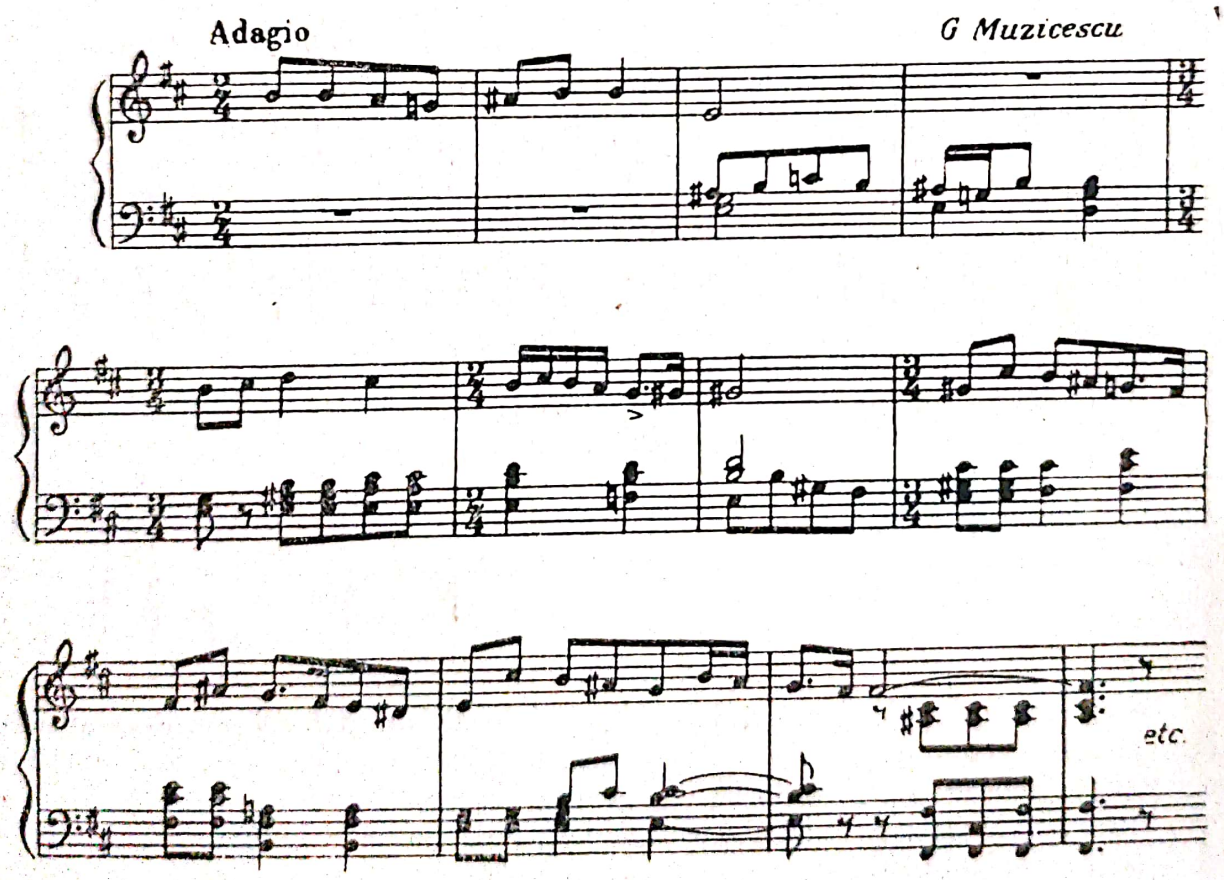
Scanned with OKEN Scanner

Uvertura «Erculean»
I. Mureșianu



Dintre toți compozitorii veacului trecut, doar Gavriil Musicescu a înțeles mai bine specificul muzicii țărănești, armonizînd și prelucrînd melodii populare pentru cor și unele pentru pian. În aceste armonizări, Musicescu a ținut seama de structura modală a melodiilor și în consecință înveșmîntarea lor armonică prezintă în mod firesc abateri de la regulile armoniei clasice [3].

Adagio G Muzicescu



3. Semnificativ pentru lipsa de orientare a muzicienilor din acel timp este faptul că armonizările lui Musicescu au provocat împotrivirea unui grup de muzicieni din Iași în frunte cu

Inițiativa lui Musicescu a fost urmată întîi de compozitorii de muzică corală, în afară de elevii săi personali Ion Vidu și Timotei Popovici, de D. G. Kiriac și Gh. Cucu. În creația corală a lui Ion Vidu cu excepția unui număr mai mic de melodii de la țară, baza o constituie melodiile populare orășenești, creația în parte a lăutarilor, în parte a populației de origine rurală din cartierele mărginașe ale orașului Lugoj.

În celelalte domenii ale muzicii culte, sămînța aruncată de Musicescu avea să încolțească abia ulterior, după sfîrșitul primului război mondial, cînd compozitorii încep să acorde un interes tot mai viu muzicii țărănești.

Tiberiu Brediceanu (1877) este în ordine cronologică primul muzician și folclorist român care, urmînd pilda lui Mureșianu, în ultimul deceniu al secolului trecut se consacră culegerii și publicării melodiilor de cîntece și dansuri țărănești, ceea ce face posibil cunoașterea acestei părți de valoare deosebită a creației populare, de către un cerc mai mare de muzicieni, contribuind la aceea lentă dar cu atît mai însemnată schimbare a limbajului muzicii culte, care are loc în primele decenii ale secolului nostru.

Armonizările de melodii populare de proveniență autentic țărănească — în majoritatea cazurilor — ale lui D. G. Kiriac (care-și începe activitatea la începutul secolului nostru) constituie o lărgire a sferei armoniei modale față de Musicescu. Ele vor deveni mai tîrziu un stimul și o sursă de învățăminte pentru compozitorii români din generația următoare lui Enescu.

Pînă în deceniul al III-lea al secolului nostru, cînd creația populară țărănească avea să fie cunoscută, grație culegerilor și prelucrărilor de folclor țărănesc publicate între timp (Kiriac, Brediceanu, Bartók, Voevidca, Brăiloiu, Fira etc.), George Enescu crease cîteva lucrări de valoare deosebită pe linia tradițională a muzicii noastre profesionale din secolul trecut. Astfel, el a folosit, în *Poema Română* (compusă la vîrsta de 15 ani) și în cele două *Rapsodii* (1901—1902), un material tematic inspirat din melodiile orășenești și lăutărești (ceea ce, subliniem, nu este în toate cazurile același lucru). Dar ce diferență de nivel artistic între *Poema Română* — prima lucrare pe care Enescu a considerat-o demnă de a fi publicată — și lucrările confraților săi mai vîrstnici, unii din ei aproape la sfîrșitul carierei componistice! Nu ne gîndim atît la partea de meșteșug, net superioară la Enescu față de alte lucrări de acest gen din timpul său, cît mai ales la acea convingătoare atmosferă poetică care constituie farmecul și valoarea artistică a acestor lucrări enesciene. Față de învelișmîntarea armonică în genere stereotipă a contemporanilor săi, armonizarea lui Enescu dă un relief deosebit melodiilor. Fie că aceste melodii sînt citate autentice, fie că sînt create de el în spiritul muzicii populare orășenești, armonia folosită de Enescu constituie un important element de îmbogățire a expresiei. Cele două Rapsodii înseamnă un pas înainte în ce privește sporirea expresivității grație măiestriei polifonice cu care sînt tratate, dezvoltate și închegate — cu toată libertatea improvizatorică a formei de rapsodie — într-un tot organic. Cunoscute în lumea întreagă, înscrise în repertoriul a nenumărate orchestre simfonice, ele reprezintă pînă azi modele neîntrecute ale genului.

---

compozitorul de origine italiană Pietro Mezzetti, care l-a acuzat pe Musicescu că nu are suficiente cunoștințe în domeniul armoniei. Polemica între Musicescu și Mezzetti, dusă în coloanele unor reviste și ziare, a provocat o mare vîlvă și, din cauză că oficialitatea dăduse la început dreptate lui Mezzetti, Musicescu a fost chiar în primejdia să-și piardă catedra pe care o deținea la Conservatorul din Iași.

Scanned with OKEN Scanner

Dar este semnificativ că, deși aceste trei lucrări reprezintă o reușită artistică de prim ordin, Enescu — de altfel ca și în muzica maghiară Bartók (după compunerea *Rapsodiei pentru pian și orchestră* și a poemului simfonic *Kossuth*) — părăsește această orientare stilistică pentru totdeauna. După o perioadă de tranziție, în care se eliberează de influențele culturii muzicale germane și franceze, Enescu ajunge la deplina maturitate creatoare, moment în care elementul popular capătă în creația sa o nouă semnificație. Asimilat *în esența sa*, elementul popular țărănesc transfigurat devine mijlocul de exprimare a gîndirii și a vieții emoționale atît de bogată a lui Enescu.

Se știe că Enescu nu a studiat sistematic folclorul, ca ceilalți mari reprezentanți ai școlilor naționale contemporane (Janacek, Bartók, Kodály, Szymanowski); trecînd dincolo de coloritul local al folclorului, de aspectele pitorești, Enescu, printr-o genială intuiție, a întrezărit nelimitata posibilitate a transformării folclorului într-un limbaj suplu și cuprinzător în posibilități expresive.

Prin cele două feluri de limbaj muzical — primul al poemei și rapsodiilor, celălalt al lucrărilor din anii maturității — muzica lui Enescu este piatră de hotar între muzica românească din secolul al XIX-lea și aceea a secolului nostru. Lucrările de maturitate ale lui Enescu au constituit un puternic stimul pentru generația următoare, în sensul folosirii unui limbaj mai autentic popular și totodată mai evoluat decît acela al înaintașilor din secolul XIX, care au însă meritul neprețuit și necontestabil de a fi pus bazele culturii noastre muzicale.

Scanned with OKEN Scanner

La musique savante roumaine est née au début du siècle dernier, dans le cadre du mouvement culturel à caractère national, provoqué par les premiers représentants de notre culture. Aussi nos premiers compositeurs puisèrent-ils leur inspiration dans la musique populaire. Les documents musicaux de l'époque prouvent que cette source d'inspiration ne provenait alors que du soi-disant folklore citadin. Les XVIIe et XVIIIe siècles portent la marque d'une forte influence orientale à laquelle s'ajoutera, dans la première moitié du XIXe siècle, les influences russe et occidentale. Mais la musique populaire citadine conservera néanmoins son caractère authentique.

Les premières manifestations de notre musique professionnelle se rattachent au théâtre. Cette musique a le mérite de s'adreser à un large public encore au début de sa formation musicale.

Chemin faisant, — l'évolution du langage musical aboutissant à l'étape post-enescienne — les compositeurs du XIXe siècle et ceux du début du XXe siècle se sont assimilé le folklore par phases qualitativement différentes. Ainsi, en s'assimilant le folklore citadin d'abord, ils parviendront, au début du XXe siècle, à se diriger toujours d'avantage vers les vertus majeures du folklore paysan. C'est là une des caractéristiques principales de l'école musicale roumaine.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Pascal Bentoiu

CÎTEVA ASPECTE ALE ARMONIEI ÎN MUZICA POPULARĂ DIN ARDEAL

Studiul de faţă este conceput ca o comentare a exemplelor ce-l întovărăşesc. Este vorba de 13 piese executate de două tarafuri ardeleneşti şi transcrise integral, deci incluzînd instrumentele acompaniatoare. Primele cinci sînt datorite unui taraf sătesc şi au fost înregistrate pe discuri cu vreo două decenii în urmă [1]. Următoarele opt piese au fost cîntate de un taraf orăşenesc şi înregistrate pe cilindri de fonograf în 1950 [2]. Documentele sonore se găsesc în arhiva Institutului de Folclor din Bucureşti.

Am notat taraful întreg, în intenţia de a oferi un material pe baza căruia să se poată trage cîteva concluzii asupra armonizării practicate de lăutarii ardeleni. Istoricul acestor preocupări, în ce priveşte muzica instrumentală românească, nu e greu de făcut. Există cîteva notaţii anterioare de acest fel. Béla Bartók a transcris în 1914 cîteva melodii acompaniate de vioară secundă (sau braci?). Una a fost publicată de Bartók, iar alta în „*Instrumentele muzicale ale poporului român*“ de Tiberiu Alexandru [3].

Există de asemenea cîteva transcrieri făcute de compozitorul Mircea Chiriac la Covăsinţ, lîngă Arad [4]. Tot la Covăsinţ a notat unele melodii I. Florea [5].

Alte melodii au fost publicate de Lajtha Laszlo [6]; pe baza acestei lucrări, Avasi Bela a publicat un documentat studiu despre armonia lăutarilor din Sic [7].

Alte două transcrieri de piese ardeleneşti acompaniate făcute de autorul acestor rînduri, sînt incluse în cartea despre *Instrumentele Muzicale ale poporului român* [8].

---

1. *Culegător* : Tiberiu Alexandru; *locul culgerii* : Bucureşti.
2. *Culegător* : O. Bîrlea; *locul culegerii* : Abrud.
3. Bucureşti, ESPLA 1955, mel. 74. pag. 266, 267. După un manuscris aflat în arhiva Institutului de folclor din Bucureşti. La această lucrare se referă şi notele 5, 7, 10, 11, 14, 16.
4. Arh. Instit. de folclor, Fond auxiliar, nr. 4388—4392, 4705, 5232. M. Chiriac a făcut notaţii directe la teren; în măsura în care acest material nu e sprijinit de documente sonore, el trebuie considerat cu oarecare rezervă.
5. Şi notaţiile lui I. Florea sînt făcute după auz. Unele din piese au apărut (op. cit., mel. nr. 76, pag. 274—275, mel. nr. 16, pag. 178, nr. 17, pag. 179). Celelalte se află în Arh. Inst. de Folclor, Fond auxiliar.
6. Lajtha Laszlo — *Széki Gyütés, Zenemukiadó Vállalat* (Budapest, 1954).
7. Avasi Bela, *A széki banda harmonizálása (Lajtha László gyütése és lejegyzése alapján)* (în Néprajzi Ertestö, XXXVI, 1954, Tankönyvkiadó, Budapest 1954, pag. 25—45)
8. *Op. cit.*, mel. 72, pag, 263—265 şi mel. 75 pag. 268—274. Aceasta din urmă apare şi în cadrul acestui studiu într-o transcriere revăzută minuţios în lumina unei experienţe mai îndelungate în acest domeniu. În afară de o sumă de detalii ritmice şi melodice care au fost aici corectate, transcrierea anterioară păcătuia printr-o necunoaştere a instrumentului acompaniator. Apar acolo acorduri de 2 şi 3 sunete la braci în poziţii cu totul imposibile (faţă de care însuşi autorul lucrării, Tib. Alexandru, şi-a exprimat atunci nedumerirea sa). Transcriitorul va găsi poate circumstanţe atenuante în ochii publicului, dacă va aminti că tocmai piesa în cauză a fost prima transcriere de acest fel, şi unul din primele sale contacte cu folclorul, în general.

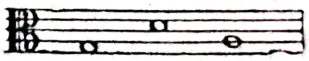
Scanned with OKEN Scanner

În fine există o sumă de transcrieri de taraf privind muzica lăutărească din Cîmpia Dunării. Unele din ele au apărut [9]. Alte transcrieri sînt încă în manuscris [10].

În această enumerare am omis cu bună știință transcrierile privitoare la polifonia vocală sau la instrumente polifonice [11] prin însăși natura lor, ca cimpoiul sau fluierul gemănat. Acestea bineînțeles că nu lipsesc, însă am urmărit aici numai muzica de taraf și în special muzica ardelenească.

În această direcție, prin urmare, materialul de față este menit să micșoreze un gol existent pînă azi în seria publicațiilor de folclor românesc.

Taraful sătesc care ne-a furnizat primele cinci piese era alcătuit din lăutari din diverse locuri. Întîmplarea a făcut ca ei să se găsească laolaltă în București unde au fost descoperiți și înregistrați [12]. Faptul că ansamblul apare totuși foarte omogen este o dovadă că acest fel de armonizare nu este întîmplător și nici arbitrar. El cuprinde, judecînd după datele pe care le avem deocamdată la dispoziție, o arie mai mare pe care o putem extinde la aproape întreg Ardealul cuprins între munți, deși cercetările în această direcție sînt încă prea sumare. Cert este că în Maramureș, în Bihor, în Hunedoara și în extremul sud al Ardealului nu se cunoaște acest fel de armonizare și că înspre părțile Aradului stilul este cu totul altul [13], mai primitiv : vioara a doua și viola dublează de multe ori vioara primă la octava inferioară, armoniile sînt adesea lipsite de terțe iar violoncelul fie că execută un bas ostinato pe corzile libere bătute și ciupite cu niște bețe, fie că — în piesele mai lente — încearcă să urmărească și el, pe cît posibil, melodia. Efectul în aceste din urmă cazuri este ciudat : sunetele foarte nefixe și desele „*glissandi*“ fac aproape imposibilă transcrierea și dau părții violoncelului aerul unui urs care ar vrea să joace.

Taraful tipic din centrul Ardealului este format din trei instrumente de coarde : vioară primă, violă (numită în general de lăutari „braci“ — de la cuvîntul german „*bratsche*“ — violă) și bas (violoncel sau contrabas, numit gordună ori broancă). Primul și ultimul nu prezintă un interes deosebit (exceptînd poate faptul că basul are în general numai trei corzi), dar viola are o caracteristică tehnică remarcabilă : călușul este drept și în consecință arcușul calcă pe toate cele trei corzi deodată [14]. Acordajul obișnuit este  și per-

---

9. *Op. cit.* melodiile 79 (pag. 280—287) și 80 (pag. 278—298) în transcrierea noastră; mel. 55 (pag. 243—244) și 56 (pag. 245, 246), notate direct de C. Zamfir.
10. Menționăm diferite transcrieri de taraf datorite cercetătorilor C. Zamfir, B. Marcu, G. Marcu, Z. Suliteanu, M. Siminel Fusteri etc. din care bună parte vor fi incluse în lucrări mai ample în pregătire, cum ar fi monografia muzicală a Năsăudului, la care lucrează un colectiv de cercetători ai Institutului de folclor sub conducerea lui C. Zamfir.
11. În cuprinsul acestui studiu am întrebuințat cuvîntul „polifonie“ într-un sens etimologic („mai multe sunete“) și nicidecum în sensul comun acceptat, de scriitură contrapunctică.
12. Vezi date asupra lor în *op. cit.* pag. 324.
13. Înregistrări cu un taraf tipic pentru acea regiune există la Arh. Inst. de folclor (benzile de mgt. nr. 667—676) și ele vor putea servi unui eventual studiu mai dezvoltat, cu atît mai lesne cu cît fiecare piesă mai interesantă din punct de vedere armonic este înregistrată de două ori : o dată cu sonoritatea normală și o dată cu instrumentele acompaniatoare scoase în prim plan.
14. *Op. cit.*, pag. 132.

Scanned with OKEN Scanner

mite construirea cu destulă facilitate a unui bogat şir de acorduri în poziţie strînsă. La analiza fiecărei piese în parte voi explica modalitatea tehnică de realizare a acordurilor utilizate.

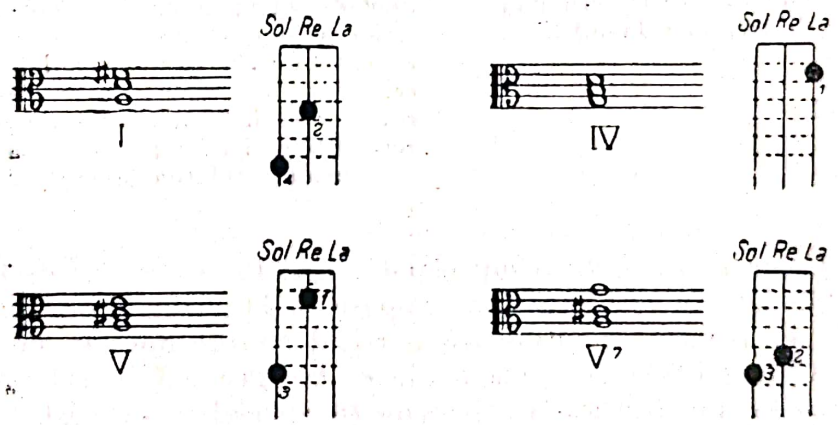
Materialul este prezentat într-o ordine firească, de la simplu la complicat, după criterii armonice. Pe marginea lui voi căuta să desprind anumite caracteristici, insistînd la fiecare piesă în parte, pe cît posibil, asupra unui aspect deosebit.

Prima piesă, *Fecioreşte* (anexă I), (dans bărbătesc de virtuozitate) are o formă interesantă :

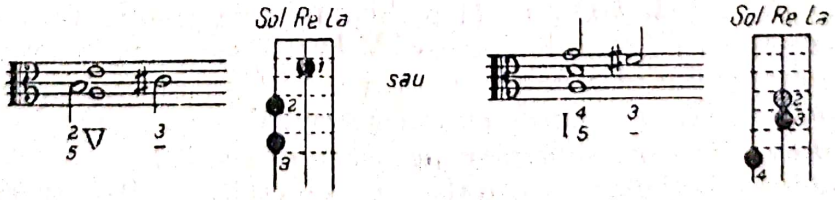
[:A:][:B:]CDE[:F:] - [:A:][:B:] C [:D:] F - [:A:] B [:E:] DE

După expunerea a şase teme deosebite, instrumentistul reia de două ori ciclul, dar incomplet. Bineînţeles toate repetările de fraze melodice sînt mai mult sau mai puţin variate. Toate expunerile şi reluările de fraze (cu o singură excepţie) au cîte opt măsuri. Toate cadenţele (24) se operează pe tonică — *re* [15] şi sînt autentice (V-I). Modul este major, cu treapta a IV-a mobilă (excepţie face fraza D [16]), uneori cu treapta a VII-a coborîtă, dar numai în poziţia de septimă superioară (v. fraza A).

Armonizarea braciului întrebuinţează trei acorduri (schiţa din dreptul fiecărui acord reprezintă digitaţia).



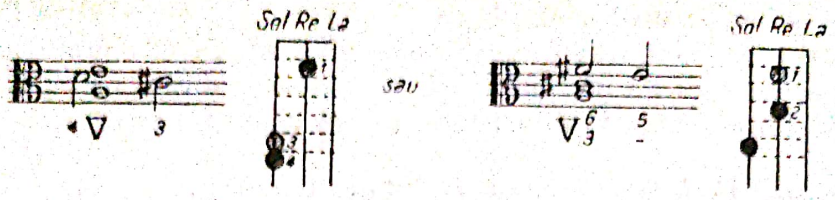
Celelalte alcătuiri sînt explicabile fie prin intenţiile melodice ale bracistului :



(măsurile 47, 63, 47 etc.) (măsurile 94 şi 119)

15. Sunetul de la sfîrşit — *si* — se explică, cred, prin dorinţa primaşului de a construi o cadenţă lăutărească *(Si-Do diez-Re)* neurmată de ceilalţi instrumentişti.
16. Realizarea tehnică a lui *sol diez* lasă de dorit în multe cazuri. Am întrebuinţat cîteodată semnul ♯ (un sfert de ton mai sus; semn utilizat de George Enescu în lucrările sale de maturitate ca *Sonata a III-a pentru vioară şi pian* sau *Oedip*).

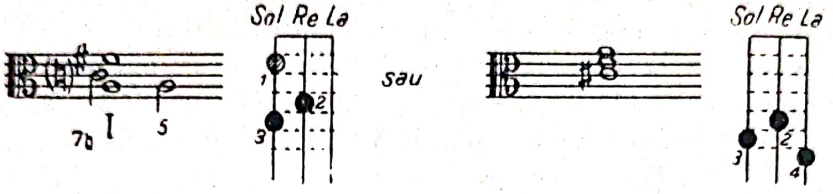
fie printr-o defectuoasă punere a degetelor, corectată apoi :



(măsura 53; degetul 4 a întîrziat să se ridice de pe coardă.)

(măsura 193; poziția dificilă a acordului din măsura 192 explică această apogiatură.)

fie în fine prin intenții armonice bine definite :



(măsurile 87, 141, 149; crearea unei veritabile septime dominante către armonia treptei a IV-a.)

(măsurile 192—193; surprinzător acord de septimă dominantă fără fundamentală; probabil bracistul conta pe o fundamentală în bas care însă nu vine decît pe unul din cei patru timpi cît durează intonarea acordului. Rămîne deci un acord al treptei a 7-a pe care-l putem socoti întîmplător.)

Armonia este în 89% din timp o pendulare între acordul de tonică și cel de dominantă. Acordul subdominantei apare în 11% din timp. În nici un fel instrumentul de armonie nu urmează particularitățile modale ale liniei melodice și rezultă de aici frecvente ciocniri între treapta a IV-a ridicată din melodie și treapta a IV-a nealterată din armonie (în special în fraza B).

Înlănțuirea celor trei acorduri principale pare să asculte de anumite legi. Într-adevăr, din 170 de schimbări de armonie în cursul bucății, 166 sînt înlănțuiri la cvintă (I-V, V-I, I-IV, IV-I) și doar patru sînt înlănțuiri de acorduri alăturate (de două ori IV-V și de două ori V-IV). Procentajul scăzut al acestora din urmă (confirmat din plin de piesele următoare) ne îndreptățește să credem că bracistul nostru leagă *în mod normal* acordurile în funcție de vecinătatea imediată a fundamentelor respective pe scara cvintelor.

Construind succesiunea naturală a sunetelor : *Do-Sol-Re-La-Mi-Si-Fa diez*[17] și imaginînd pe fiecare din ele un acord major[18] (în unele cazuri : acord

17. Seria se poate completa cu *Fa-Si bemol* (cf. Avási Béla, *op. cit.* p. 26). În piesele noastre, aceste două armonii nu apar. Dincolo de limitele *Si bemol* și *Fa diez*, realizarea tehnică a acordurilor pe braci devine incomodă.

18. Sînt excepțional de rare acordurile minore și atunci cînd apar pot fi considerate cu totul întîmplătoare. Se pare că pentru braciștii din Cîmpia Ardealului, „armonie" e aproape sinonim cu „acord major".

Scanned with OKEN Scanner

major cu septimă mică), constatăm că din seria întreagă, instrumentistul alege cîteva acorduri, vecine între ele (după tonica pe care o are), şi le înlănţuieşte de preferinţă gradat, sărind arareori două trepte pe scara cvintelor.

În *Fecioreşte* :

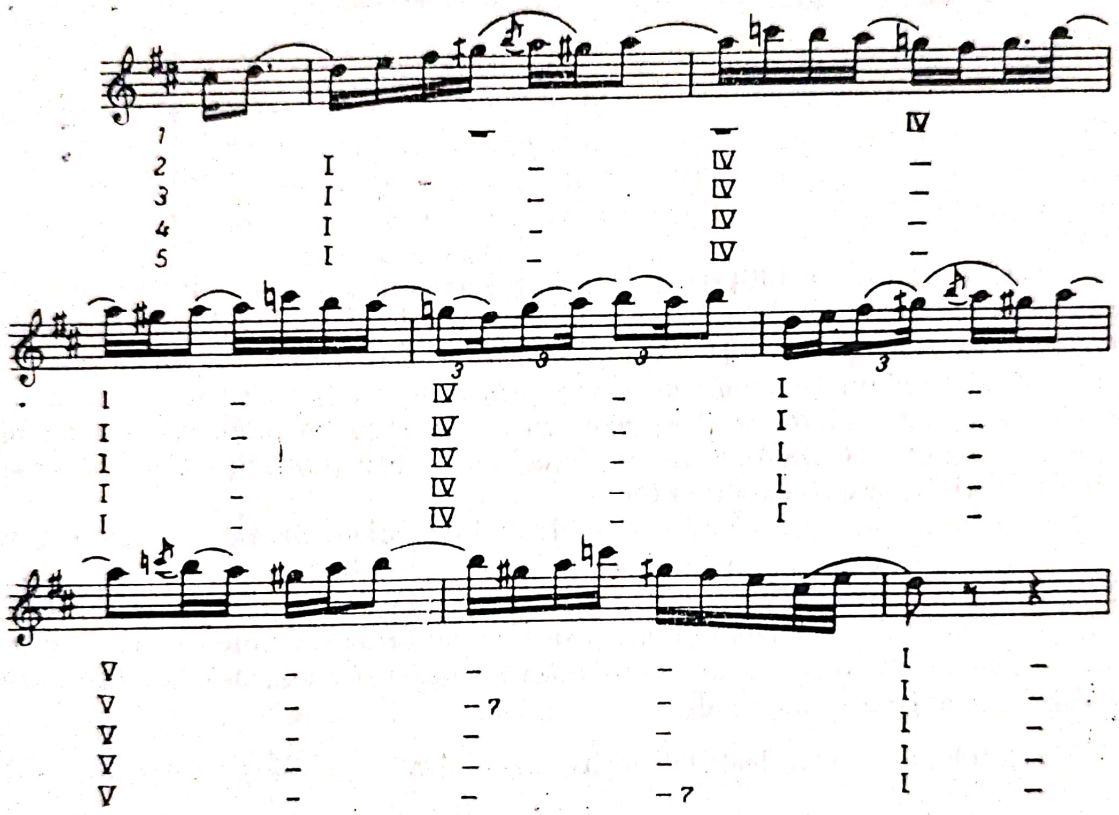
Do-Sol-Re-La-Mi-Si-Fa diez (tonica : *Re*)

Legături normale : *Sol-Re, Re-Sol; Re-La, La-Re.*

Legături accidentale : *Sol-La; La-Sol.*

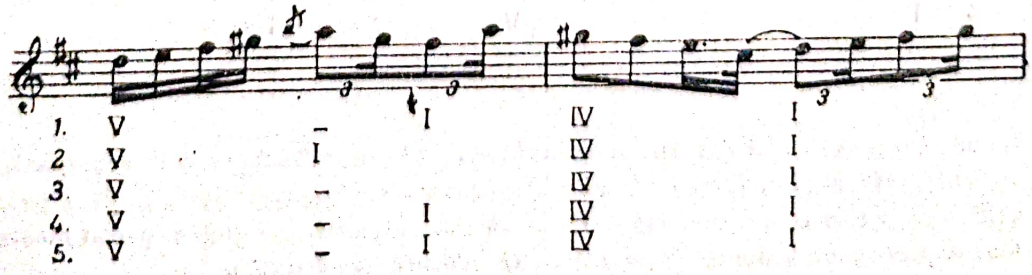
Se înţelege că în aceste condiţii legăturile autentice (V-I; I-IV) şi cele plagale (IV-I; I-V) vor fi în număr egal.

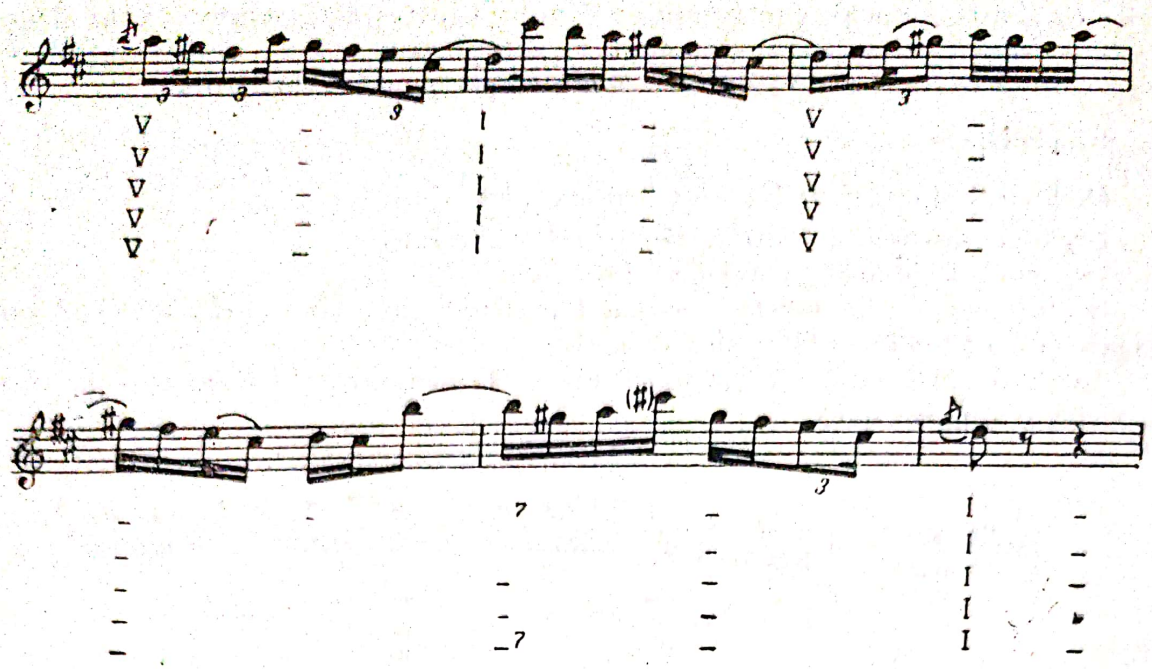
În ce măsură improvizaţia joacă un rol în armonizare? Dăm mai jos fraza A, scrisă o singură dată,



iar dedesubtul portativului armoniile cifrate ale celor cinci reluări ale ei (a 6-a, respectiv a 4-a din cuprinsul piesei, este mult variată şi cuprinde două măsuri în plus).

Iată şi fraza B, cu armoniile cifrate ale celor cinci reluări :

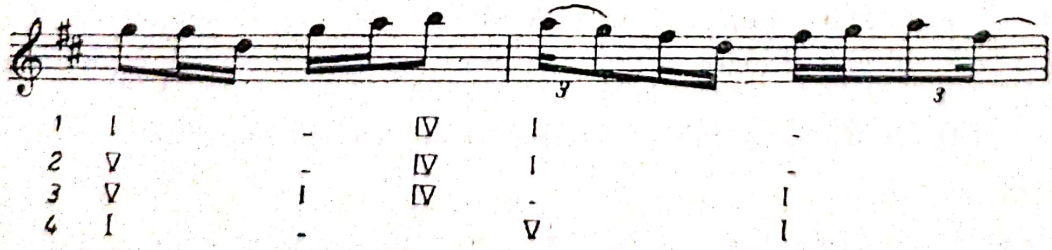




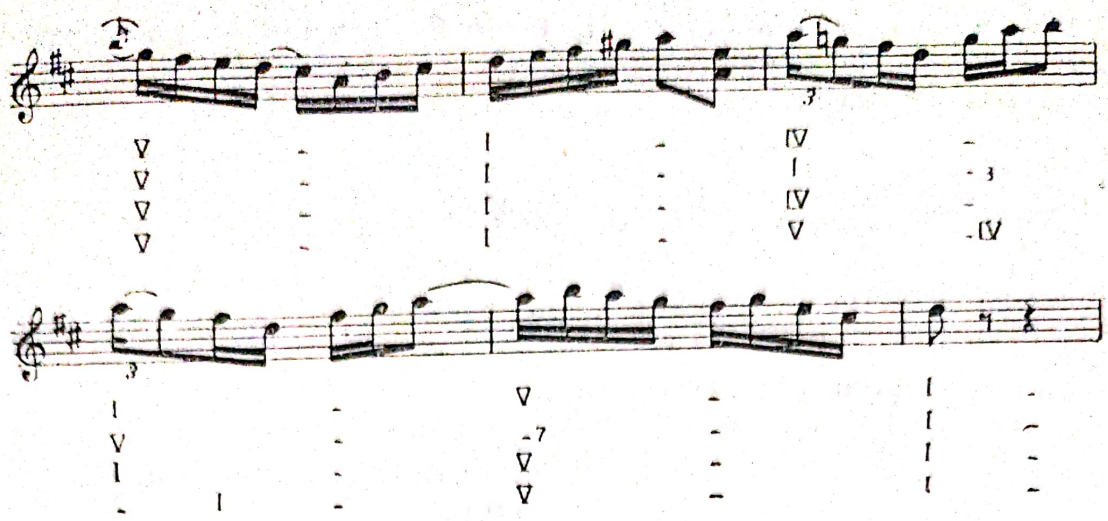
Există o vădită stabilitate în concepția armonică pe care instrumentistul o are despre frazele melodice de mai sus. Mersul I-IV-I-IV I-V-V(7)-I se impune pentru A și mersul [V-I] — [IV-I] -V-I-V-V-V(7)-I pentru B. Trebuie remarcat că cele cinci versiuni armonice nu sînt repetări, una după alta în șir, ci frazele melodice sînt intercalate cu alte fraze; cu atît mai puțin înlănțuirile armonice ar putea fi socotite întîmplătoare [19]. Iese în evidență și apariția septimei dominante numai în preajma cadenței.

Referitor la constatarea că armoniile se înlănțuiesc numai accidental printr-o săritură de două trepte în ciclul cvintelor vom observa ce se întîmplă în măsurile 2 și 3 ale frazei B. De patru ori mersul e IV-I-V și o singură dată IV-V. E clar că bracistul a întîrziat un timp în plus pe armonia subdominantei și n-a avut vreme să atace armonia dominantei *trecînd prin tonică* ci a făcut acest pas direct, neobișnuit pentru el.

Și celelalte fraze sînt destul de unitar armonizate, cu o singură excepție —D :



19. Nu se poate spune nici că instrumentistul recurge la anumite formule de acompaniament, așa cum se întîmplă adesea în muzica tarafurilor din Cîmpia Dunării, formule pe care le utilizează, fie că au un sens armonic, fie că nu. În cazul de față, în special incursiunile foarte precise pe armonia subdominantei înlătură orice dubiu.



Cadențele și cezurile sînt și aici armonizate la fel în cele patru reluări; în rest se pot distinge anumite intenții, nu realizate așa cum ar fi dorit poate instrumentistul [20]. Abstracție făcînd însă de aceste puține excepții, putem afirma că în marea majoritate a timpului bracistul știe ce vrea și cu mijloacele sale simple acompaniază just melodia.

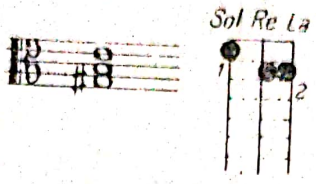
Contrabasul utilizează în cea mai mare parte a cazurilor treptele I, IV, V corespunzătoare armoniilor pe care le întrebuințează bracistul. Din 382 sunete, 369 (97%) sînt pe treptele I, IV sau V. Apare evidentă intenția de a furniza tot timpul fundamentalele acordurilor intonate de braci. Dacă pentru acesta poziția acordurilor era indiferentă, în funcție numai de facilitatea cu care ele puteau fi realizate tehnicește (în piesa aceasta V și IV au fost în stare directă, iar I în răsturnarea a 2-a) [21] pentru contrabas un acord este conceput mereu în stare directă. Răsturnările care pot fi găsite în fapt sînt întîmplătoare; cea mai simplă constă în intonarea de către braci a unui acord de tonică, iar de către contrabas a dominantei. Rezultă I $\frac{6}{4}$, dar intențiile celor doi instrumentiști au fost diferite (bracistul gîndea acord de tonică iar contrabasistul acord de dominantă). Cu toate nepotrivirile inerente faptului că toți cei trei instrumentiști improvizează, mai mult sau mai puțin, în timp ce cîntă, în cazul de față contrabasul furnizează în 80% din timp bași adecvați armoniilor braciului. Procentul reușitelor basului este mai ridicat decît în toate celelalte piese probabil din cauza armoniei foarte simple. De cîteva ori în cursul piesei contrabasul iese din cercul I. IV. V și atacă treapta a II-a. E permis să credem că aștepta din partea bracistului un acord pe treapta a II-a cu terță alterată superior, foarte utilizat în alte bucăți, cum se va vedea mai departe. Și în mersul contrabasului se pot observa foarte rare legături IV-V sau V-IV (7 din 188 schimbări) : aproape totdeauna preferă să treacă prin I. Probabil că acest lucru este totuși determinat mai mult de dorința de a urmări corect braciul, decît de concepția clară asupra armoniei așa cum pare să se petreacă în cazul acestuia din urmă.

---

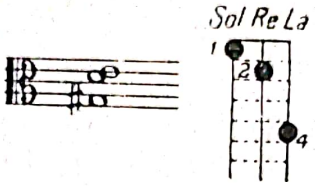
20. De fapt tema aceasta (D) este un fel de „frază călătoare" : am întîlnit-o în mai multe jocuri fecioreşti şi bărbuncuri din nordul Ardealului. Ea va apare, variat, şi în piesa nr. 2 din cele publicate în acest studiu. Şi acolo, ca şi aci, nu s-a produs încă o sudură perfectă între ea şi restul piesei, fapt ce-şi găseşte reflectarea şi într-o armonie mai şovăitoare.
21. În piesele următoare vom întîlni şi acorduri în răsturnarea I.

Scanned with OKEN Scanner

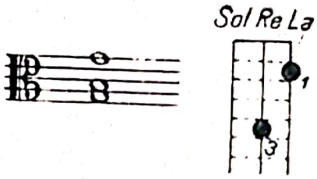
Piesa a doua, *Învîrtita* (anexă, II), tot în *Re*, aduce pe lîngă acordurile I, IV, V, existente în bucata precedentă (şi realizate în acelaşi fel) şi acordul major al treptei II. Pe braci :



Uneori cu septimă (dar fără cvintă) :



Acordul treptei a IV-a este o dată construit într-o poziţie diferită :



Analiza armonică vine să confirme cele constatate la piesa dinainte, privitor la felul cum se succed acordurile. Într-adevăr din 87 schimbări de armonie (fără a socoti bineînţeles ca atare adăugarea unei septime la un acord cu funcţie de dominantă), există o singură înlănţuire V_7-IV (măsura 89), adică o singură legătură de acorduri alăturate [22] deşi bracistul are la dispoziţie 4 acorduri majore şi deci mai multe posibilităţi de înlănţuiri armonice.

Din seria : *Do-Sol-Re-La-Mi-Si-Fa diez*, se utilizează acordurile majore ale sunetelor încadrate. Ele sînt legate totdeauna în funcţie de vecinătatea fundamentalelor pe scara cvintelor.

Legături întrebuinţate : *Sol-La*; *La-Sol* [23]; *Re-Mi*; *Mi-Re*; *Sol-Mi*; *Mi-Sol*.

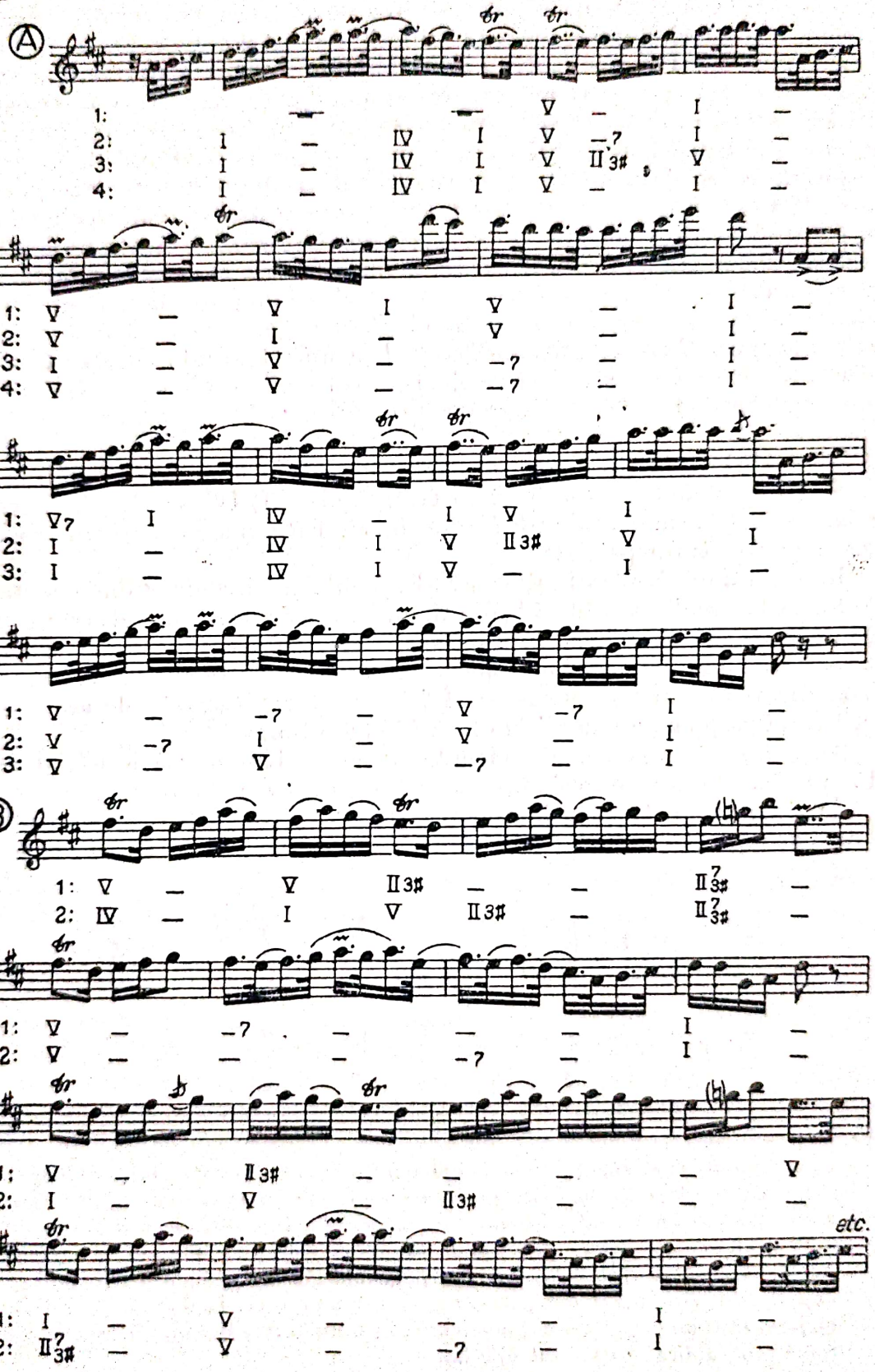
Desigur şi în această piesă legăturile autentice [II (major)-V; V-I; I-IV] şi cele plagale [IV-I; I-V; V-II (major)], vor fi în număr egal, pentru că fiecare deplasare (treptată) într-un sens oarecare pe scara cvintelor implică o reîntoarcere exact pe acelaşi drum.

Pentru înţelegerea modului în care lăutarii armonizează această bucată, nu va fi poate inutil să dăm tabelul armoniilor comparate (în cifraj). Melodia am scris-o o singură dată [24].

---

22. De notat că şi această unică excepţie apare în cuprinsul interpolării pe care o efectuează violonistul prim (măsurile 81—96). Cf. cu piesa *Fecioreşte* măsurile 41—48. V. şi nota 20.
23. O singură dată, accidental (v. nota 22).
24. Interpolarea de la măsurile 81—96 nu apare aici.

Prima întrebare care se naşte este ce caută acordul major al treptei a II-a în armonizarea acestui dans? Fraza A nu-l implică în nici un fel, iar fraza B l-ar presupune cel mult în înfăţişarea sa de acord secundar, minor. Am arătat însă



că un acord este pentru lăutarii ardeleni esențialmente major; ei simt insistența lui *Mi* în fraza B și în consecință întrebuințează acordul (major) al lui *Mi*. Disonanțele care se ivesc nu-i supără cîtuși de puțin [25].

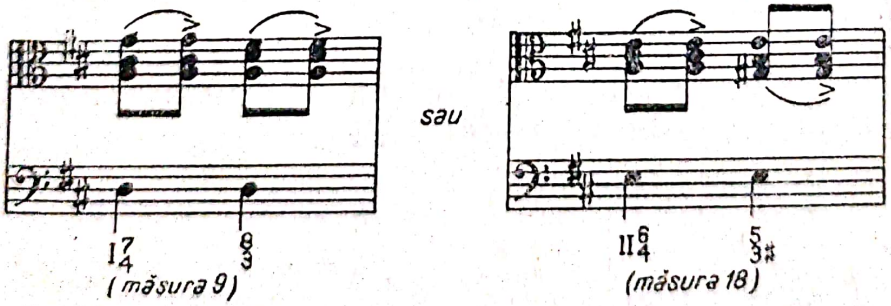
Acordul II (major), util în armonizarea frazei B, apare și în A de două ori. Ce efect are întrebuințarea sa aci? Întîrzie pur și simplu cadența pe tonică. O succesiune I-V-I devine, prin prisma înlănțuirilor preferate ale bracistului: I-V-II (major) — V-I. Privind tabelul armoniilor comparate vom vedea clar cum acordul de tonică este în asemenea cazuri întîrziat (în sensul nemuzical al cuvîntului), și astfel un pasaj ca cel din măsurile 5—6 ale tabelului poate fi armonizat uneori I-V, alteori V-I. Rezultă de aici, cred, concluzia că sensul orizontal are mai multă însemnătate pentru armoniștii populari decît cel vertical, cu condiția ca acordurile să fie corect conduse către cadențe. Aceasta este de altfel și explicația faptului că nu avem impresia de armonie falsă, greșit întrebuințată — deși în mod normal nu este cîtuși de puțin indiferent dacă sub melodie se plasează un acord sau altul. Cred de asemenea că apariția lui II (major) în fraza A nu este întîmplătoare. Instrumentistului i-au plăcut probabil căderile din cvintă în cvintă II (major)→V→I pe care i le-a prilejuit acompaniamentul frazei B — și el a agrementat și fraza A cu asemenea înlănțuiri armonice.

Mersul contrabasului confirmă cele semnalate la piesa precedentă. Din 203 sunete, nici unul nu este pe altă treaptă decît I, IV, V, II, adică exact pe fundamentalele armoniilor utilizate de braci. Este clar că basistul urmărește braciul și nu vioara primă.

Intenția de a furniza bași adecvați armoniilor braciului (fundamentale ale acordurilor) se realizează în 65% din timp. În rest impresia de fals este de multe ori înlăturată de acordurile întîmplătoare în răsturnarea a 2-a (am arătat mai sus cum, de pildă, un acord de tonică la braci, căruia i se adaugă la bas treapta a V-a, furnizează în fapt un acord I $\frac{6}{4}$ întîmplător). Cazurile de acest fel mai ocupă în piesa pe care o analizăm încă 13% din timp.

Alteori se împreunează accidental acordul dominantei braci cu treapta a IV-a în bas, lăsînd impresia unui acord V_2 (5% din timp).

În fine, în unele cazuri, armonii greșite în concepția executantului construiesc de fapt veritabile întîrzieri sau apogiaturi armonice la vocile superioare.

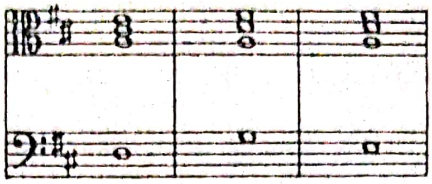


(măsura 9) (măsura 18)

25. În cazul nostru: disonanța de octavă micșorată (acord major cu 2 terțe — mare jos, mică sus, eventual și cu septimă mică), mai artistică, s-ar putea spune, decît aceea de octavă mărită pe care am semnalat-o în piesa precedentă (unde modul melodiei conținea o treaptă a IV-a alterată superior, iar armonia întrebuința acordul obișnuit al subdominantei). Aceeași disonanță caracteristică a fost întrebuințată de exemplu de Ravel în *Concertul de pian în sol* (Durand, Paris, partea I-a nr. 4, 5, 6 tema II) la imitația armoniilor muzicii de jazz. Iată cum același acord poate avea în cazul în care l-ar întrebuința un compozitor român, o explicație cu totul diferită.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru restul timpului (cca. 15%) o anumită impresie de fals [26] nu poate fi negată. Acorduri ca :

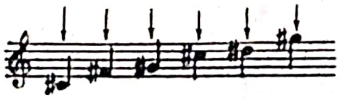


nu pot fi socotite altfel decît *cu totul întîmplătoare* şi ele nu servesc cu nimic piesa.

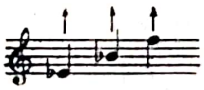
Mersul basului vădeşte din nou preferinţa pentru legăturile de cvintă descendentă (sau cvartă ascendentă). Intervine şi un factor nou pe care-l vom

---

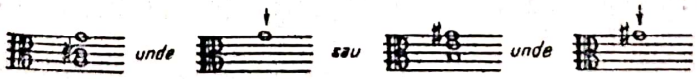
26. Aceasta însă este atenuată şi de faptul că sunetele într-un taraf nu sînt în mod perfect raportate la un sunet central. Cred că oricare din cititori a avut prilejul să cînte pe un pian imperfect acordat şi şi-a putut da seama cît de straniu sună în special acordurile disonante. Într-un fel, armonia tarafului se aseamănă cu aceea realizată pe un astfel de pian, cu observaţia că în taraf dezacordajul e în continuă mişcare. (Într-o orchestră perfect acordată anumite nepotriviri ale armoniei de taraf ar suna mult mai brutal, mai fals.) Sînt cîteva puncte mai fixe în acest dezacordaj. La vioară, la sunetele care poartă diezi şi care se realizează prin apăsarea coardelor cu degetele 2 sau 3 în poziţia I-a, sînt în general ceva mai jos, mai cu seamă într-o mişcare rapidă. Acestea sînt :



Aceeaşi observaţie, în sens contrar, pentru sunetele care se obţin cu degetul 1 aproape de pragul viorii :



La braci, diferite acorduri în poziţii mai dificile sînt constant realizate cu distonări :

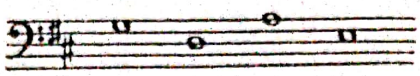


Cunoscătorii tehnicii violonistice vor înţelege foarte bine de ce se întîmplă astfel, consultînd la locurile respective schiţa digitaţiei.

La bas distonările sînt foarte frecvente. Pe cele mai flagrante le-am însemnat cu săgeţi, dar practic— în afară de treptele principale (tonică, dominantă, treapta de cadenţă) — ar fi trebuit să împînzesc partitura cu săgeţi în ambele sensuri. Explicaţia trebuie căutată, cred, în calitatea mediocră a basiştilor din tarafurile noastre sătești.

Bineînţeles nu e vorba în cele de mai sus decît de distonările cu totul neintenţionate; sferturile de ton sistematic întrebuinţate, acelea care l-au făcut pe Bartók să noteze cîteodată la cheie $\flat/_2$ sau, $\sharp/_2$, nu intră în discuţie, pentru că ele nu apar în piesele publicate aici.

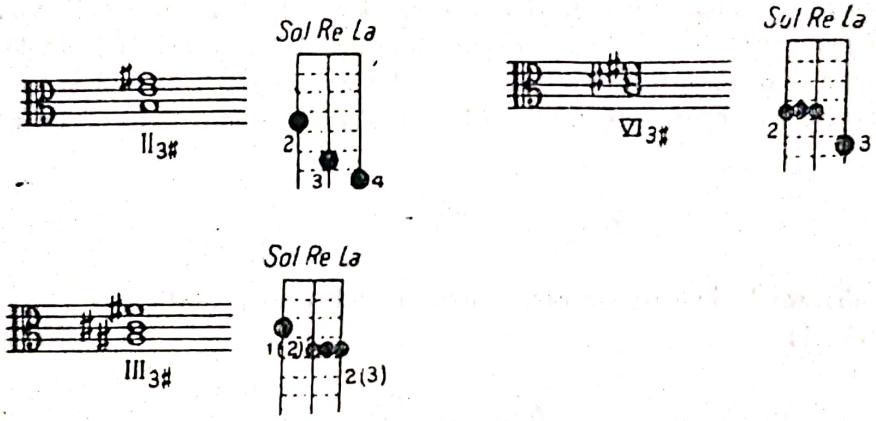
pune mai mult în lumină în analiza pieselor următoare. Iată sunetele pe care se mișcă basul :



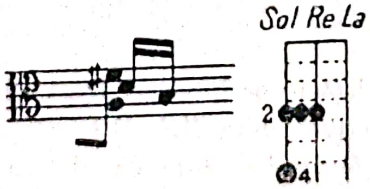
În afară de mersul obișnuit, prin treceri pe sunetele imediat vecine în succesiunea *sol-re-la-mi*, basul atacă uneori direct pe *mi*; oriunde s-ar găsi în acel moment. Mai clar : în afară de legătura obișnuită *la-mi*, el utilizează și *re-mi* sau *sol-mi*, însă totdeauna cu întoarcere treptată *mi-la-re-(sol)*. Vom vedea mai departe explicația acestei particularități.

*

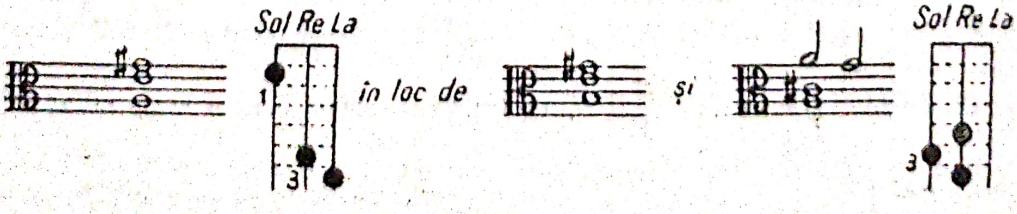
De-a-nvîrtitu (anexa III), este mai complex decît bucățile de pînă acum. Din seria de acorduri posibile întrebuințează cinci : *Re-La-Mi-Si-Fa diez*. Tehnicește braciul le realizează :



Acordurile lui *Re*, *La*, *La7* se construiesc la fel ca în celelalte bucăți. Mai întîlnim :



mers care apare totdeauna înaintea acordului major al lui *Fa diez*;

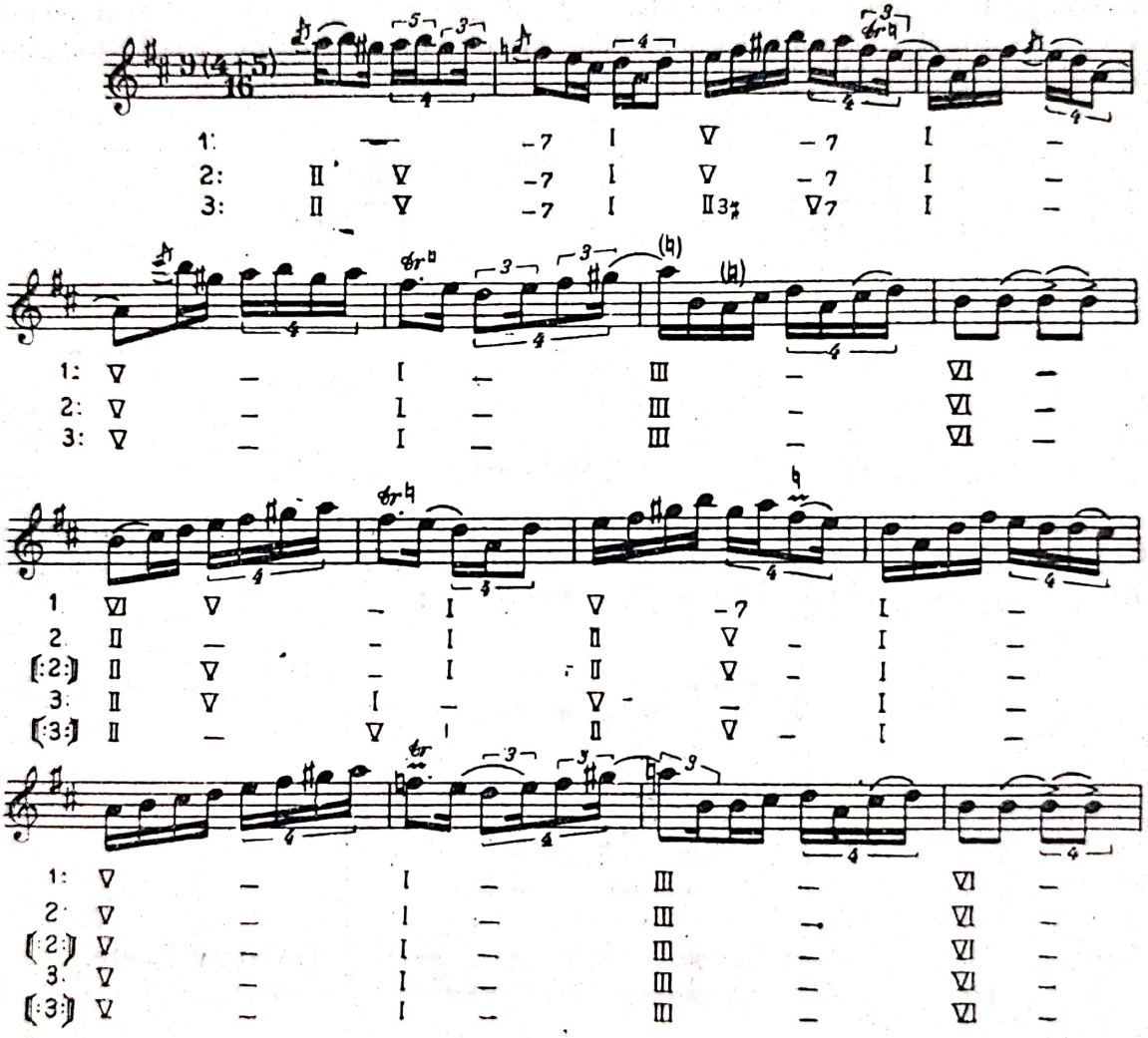


Scanned with OKEN Scanner

Melodia acestui joc este într-un mod major cu treapta a IV-a alterată superior [27] și finala pe treapta a VI-a. În armonie treapta a IV-a apare nealterată, iar treapta de cadență (a VI-a) primește un acord major.

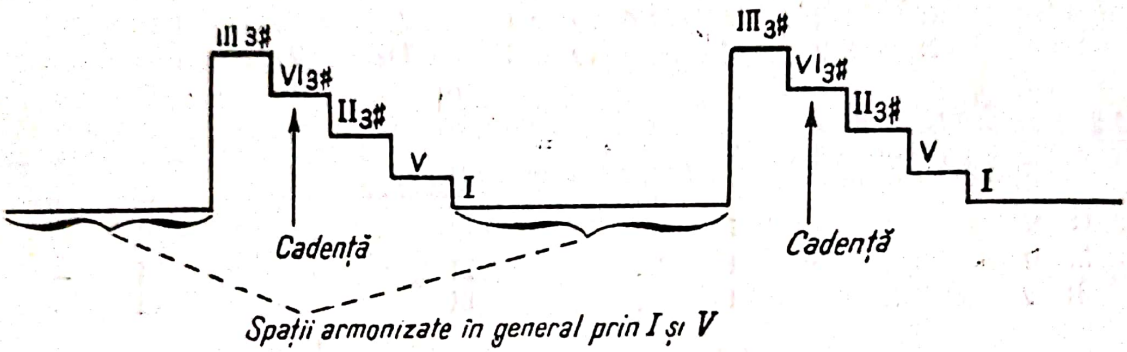
Tabelul armoniilor va limpezi problemele :

Elementul caracteristic al armoniei este aici acordul major pe treapta a VI-a, care e treaptă de cadență. Și pentru ca să existe într-adevăr o cadență autentică (singura cunoscută de armoniștii populari), se pune totdeauna înainte o dominantă (III major). În rest înlănțuirile armonice ascultă de legile desprinse din analiza celorlalte piese. În cazul de față înlănțuirile de bază sînt V(7) -I-V (7)-I.

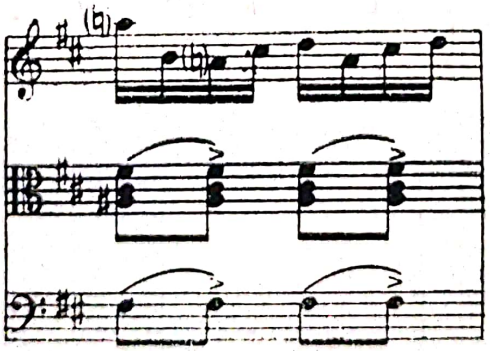


27. Pare ciudat că la triluri și mordente *sol diez* devine *sol becar*. Cred că violonistul nu concepe ornamentele ca integrîndu-se în mod, ci ca apanaje exclusive ale sunetului respectiv. În felul acesta devine explicabil trilul pe secundă minoră — realizat ca atare pentru comoditate. Pe de altă parte nu trebuie scăpată din vedere observația lui Enescu cum că pentru a obține pe vioară un veritabil tril de secundă majoră, degetul care execută trilul trebuie pus ceva mai sus decît în mod obișnuit; altminteri viteza cu care el se așază și se ridică de pe coardă nu permite o apăsare în întregime și rezultă un interval ceva mai mic decît un ton. Fără îndoială că violonistul popular nu și-a pus niciodată probleme de acest soi

În măsura premergătoare cadenței, bracistul atacă brusc dominanta treptei finale (pe scara cvintelor, la patru trepte diferență față de tonică), după care armonia majoră a treptei a VI-a sună foarte natural. Ajuns pe această culme, instrumentistul coboară din treaptă în treaptă pe scara cvintelor pînă ajunge iarăși la tonică [III major — VI major — II major — V(7) — I], după care înlănțuirile I-V-I-V își urmează cursul pînă la următoarea cadență. Cum seria de cadențe autentice e foarte caracteristică și are probabil în concepția bracistului un farmec deosebit, el își agrementează chiar restul piesei (unde în mod normal n-ar intra decît acorduri de tonică și dominantă) cu acorduri de II major subit aduse, de pe care căderea pe V(7) și apoi pe I e foarte naturală. Cu alte cuvinte e vorba de atacarea dominantei prin dominanta ei. Deci în loc de I-V-I vom afla I-II major-V-I. Făcînd abstracție de acest procedeu pe care și-l permite în cîteva rînduri bracistul, voi încerca să sugerez printr-un mic grafic imaginea mersului armonic al piesei analizate.

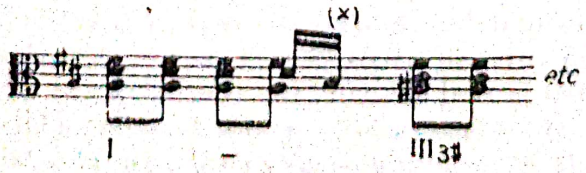


Interesant este că melodia, în raport cu o astfel de armonizare, nu suferă nici un fel de modificare. Apare și aici sonoritatea atît de caracteristică a acordului perfect cu două feluri de terțe, în pasaje ca :



(măsura 7, etc.).

Așa cum reiese din tabelul armoniilor, mersul acordurilor este de o remarcabilă fixitate : îndeosebi trebuie remarcate în acest sens rîndurile 2 și 4, unde nu numai acordurile sînt aceleași, dar însăși legătura I—III (major) este de opt ori făcută exact la fel :

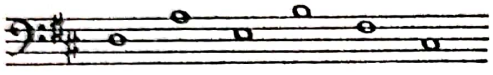


Scanned with OKEN Scanner

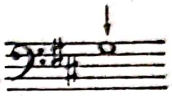
Accel *si* (x) este o manieră conştientă de pregătire, fie şi numai pe cale melodică, a surprinzătoarei armonii *fa diez — la diez — do diez* din măsura următoare.

Legăturile autentice vor fi în piesa aceasta într-o majoritate apreciabilă. Graficul de mai sus arată de ce se întîmplă astfel. Înlănţuirile de bază rămîn, ca şi pînă acum, cele de acorduri ale căror fundamentale sînt în raport de cvintă (respectiv I-V-I-V etc.). Salturile bruşte apar la cadenţe (de 8 ori, la 4 cvinte distanţă) sau, pentru agrement, în cursul piesei (de 4 ori atacarea contradominantei pentru căderea pe dominantă). Există şi o înlănţuire, vădit accidentală, la 2 cvinte în jos (măsura 9). Bracistul a întîrziat pe armonia majoră a lui *si* şi a trecut, în criză de timp, direct pe V7, fără treapta intermediară a lui II (major).

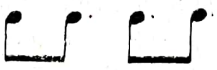
Contrabasul realizează başi adecvaţi în 71% din timp. Elementul nou din această piesă este răsturnarea I-a a acordului de dominantă, conştient utilizată. Socotind numărul acordurilor întrebuinţate de braci, plus terţa acordurilor de dominantă care apare în bas, instrumentistul are la dispoziţie 6 sunete :



cărora cu destulă siguranţă le adaugă un al şaptelea :



E un *sol*, reminiscenţă din alte piese, pe care nesimţindu-l prea la locul lui în această piesă, basistul îl execută constant ceva mai jos, cu tendinţa de a-l asimila la *fa diez* (unul din sunetele permise). În general, de altfel, basistul tatonează sunetele, cu atît mai mult cu cît aici are de ales între 7 trepte. E sigur pe sine doar la cadenţe (deşi în măsurile 23—24 există o flagrantă încălcare a sensului armoniei).

De notat, că în această piesă figura ritmică $\frac{9}{16}$ este aproape identică cu $\frac{11}{16}$ 

Numerele care exprimă valorile relative ale sunetelor în cele două formule sînt repectiv 16—24—25—25 şi 16—24—24—24. Între cele două formule este, deci, o diferenţă neglijabilă. Pentru uşurinţa unei eventuale execuţii şi pentru uşurinţa înţelegerii, se poate gîndi a 2-a deşi e scrisă prima. Am adoptat scrierea în aparenţă mai complicată pentru a nu contrazice ritmul care se impune în melodie (cu alte cuvinte, pentru a păstra relaţia 4/5 între cei doi termeni ai măsurii). Către sfîrşitul bucăţii, formula de acompaniament se apropie tot mai mult de .

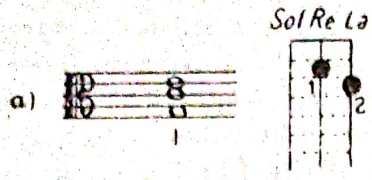
Cum însă nu se poate determina un loc exact unde ea ar deveni riguros am preferat să notăm pînă la sfîrşit cu cvintoleţi pe timpul I.

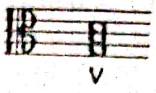
*

Piesa a 4-a, *De purtat* (anexa IV), este preţioasă în analiza noastră prin mişcarea ei lentă, datorită căreia instrumentele acompaniatoare evoluează

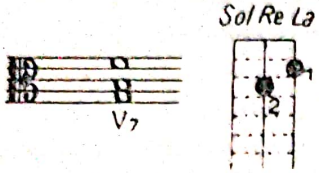
Scanned with OKEN Scanner

mai la largul lor și își realizează, poate, mai precis intențiile. Acordurile utilizate sînt :

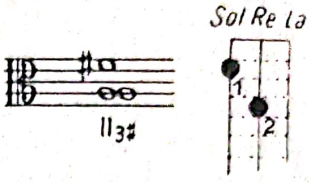
a) 

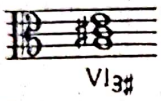
b) 

(schița la analiza piesei nr. 1)

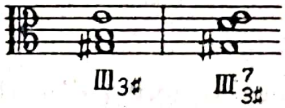


(acord fără fundamentală; aceasta apare uneori la contrabas, alteori nu)

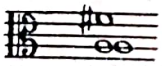
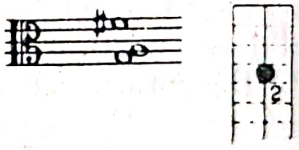
c) 

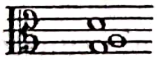
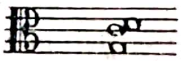
e) 

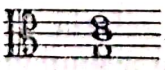
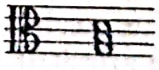
(schița la analiza piesei nr. 1)

d) 

(schițele la analiza piesei nr. 2)

Acorduri întîmplătoare : f)  (corzi libere); g) 

(în loc de) h)  și în fine j) 

în loc de i)  sau în loc de k) 

Linia melodică schițează o inflexiune către tonalitatea dominantei (inflexiune pe care armonizarea nu o subliniază deloc) pentru a termina pe treapta VI-a, treaptă care în cuprinsul modului major ar primi de drept o armonie minoră. Bineînțeles și aici bracistul armonizează major și termină totdeauna cu cadență perfectă, deci precede acordul (major) treptei a VI-a cu acordul (de asemenea major, cu sau fără septimă mică) treptei a III-a. Înapoierea la alternarea obișnuită I-V-I se face printr-un șir de cadențe perfecte : III major VI major — V(7) — I care epuizează seria acordurilor întrebuințate de-a lungul piesei.

Scanned with OKEN Scanner

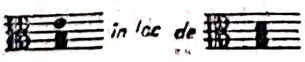
Graficul stabilit în analiza precedentă poate servi şi aici. În afară de salturile premergătoare cadenţelor, toate înlănţuirile armonice (excepţie una singură, cu totul accidentală, în măsura 2) sînt practicate între acorduri ale căror fundamentale sînt în relaţie de cvintă. Instructiv în această chestiune este cazul de la măsurile 8, 24 şi 32 din cuprinsul piesei. Sîntem pe acordul sunetului de cadenţă (*la-do diez-mi*) iar sensul armoniei e descendent; acordul (major) al lui *Re* este adus, chiar fără fundamentală şi măcar pentru durata unei optimi de pasaj, pentru că legarea directă a acordului *la-do diez-mi*, cu acordul *sol-si-re* nu se practică. Acelaşi lucru se observă în măsura 18 sau — nereuşit — (sub forma unui acord ambigu [28]; *Sol-Si-Mi* în loc de *Sol-Si-Re*) în măsura 34.

Care este funcţia estetică a cadenţelor majore pe trepte secundare? Fără greş aceste cadenţe ne conduc pe plan armonic la un etaj superior, unde se naşte necesitatea de a reveni la tonul iniţial. Revenirea se face gradat. Avem deci adevărate trambuline armonice, iarăşi şi iarăşi, fără sfîrşit [29]. Această manieră de armonizare constituie un admirabil corectiv la forma închisă (cel mai adesea A B) a jocurilor, o tentativă reuşită de a depăşi cadrul strîmt oferit de melodie.

În momentele de acalmie armonică dintre cadenţe, bracistul aduce uneori ca pe un element improvizatoric şi acordul II major. El a îndrăgit pe semne succesiunea II major — V — I, care i-a fost sugerată de căderea armonică următoare sunetului de cadenţă, şi o reia chiar fără să fie nevoie. Interesant că aceasta se întîmplă abia la repetarea frazei de 16 măsuri, cînd instrumentistul s-a fixat definitiv în piesă. Mişcarea lentă îi permite să abordeze acordul II major numai prin dominantă, deci armoniceşte — treptat (I-V-II_3 *diez*-V-I). Datorită aceluiaşi factor, şi contrabasistul, cu toată relativa complicaţie a bucăţii, realizează destul de bine basul armoniei (just în 74% din timp). Cadenţele sînt întotdeauna corect intonate iar în rest observăm o încercare de continuă pendulare între tonică şi dominantă. Remarcabil este — în măsurile 31—34 — un frumos mers din cvintă în cvintă (*Mi-La-Re-Sol-Do*), altminteri în oarecare dezacord cu armonia braciului. Sensul drumului celor două instrumente e acelaşi, timpul întrebuinţat pentru diferitele etape e altul. Din fericire atît plecarea cît şi sosirea se produc concomitent. Instrumentistul pare că acceptă în această piesă şi cvinta în bas (răst. II-a) [30]. Sunetele întrebuinţate sînt în general fundamentale armoniilor de la braci [31].

*

---

28. Acordul  este rezultatul unei tratări tehnice. Degetul 1 (vezi schiţa respectivă) a călcat şi pe coarda *re*, nu numai pe coarda *la*, aşa cum era — probabil — în intenţia instrumentistului.

29. Îndrăznesc să împărtăşesc cititorilor o impresie personală. Cîntînd la pian jocurile ardeleneşti care conţineau asemenea cadenţe majore pe trepte secundare, am constatat totdeauna că nu există suficiente motive pentru a termina. Fiecare oprire conţinea — prin armonia ei — un fel de ordin de a merge mereu mai departe, lucru ce nu mi s-a întîmplat cu jocuri din alte regiuni, care se armonizează altfel. Am numit aceste puncte maxime: „trambuline armonice". Dacă-mi este permis, voi compara armonia jocurilor ardeleneşti cu zborul unui planor, al cărui mers s-ar compune din urcări subite şi din coborîri line, însă... necesare.

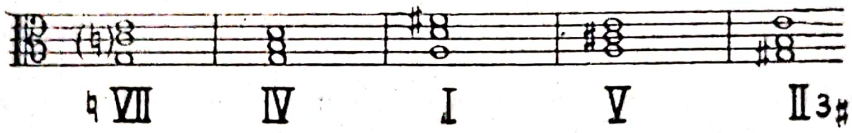
30. Vezi măsurile 16, 29, 37.

31. Excepţie un *mi bemol* la început, fără importanţă şi fără sens, şi un *fa*, în măsura 5, intonat poate în aşteptarea unui acord de subdominantă. Acest *fa* nu va mai reveni pînă la sfîrşit.

Scanned with OKEN Scanner

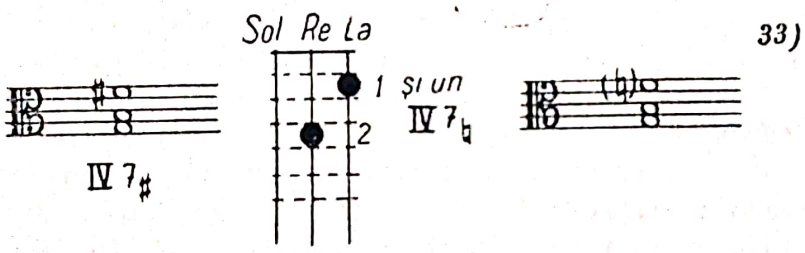
Ultima bucată din seria celor analizate aici, jocul *Pe sub mînă* (anexa V), este cea mai complicată şi, poate, cea mai desăvîrşită din toate. Intenţiile instrumentiştilor sînt oarecum mai voalate, dar efectul artistic este aproape întotdeauna deplin. Ca şi precedentele două, această piesă utilizează 5 acorduri de bază; centrul de gravitate tonal se află însă în mijlocul seriei *Do-Sol-Re-La-Mi* şi nu în extrema de jos, ca la bucăţile de pînă acum. Elementul nou este o adevărată modulaţie, atît pe plan melodic, cît şi pe plan armonic. Din cooperarea celor 3 artişti populari rezultă acorduri de o atare subtilitate încît, prin prisma celor spuse pînă acum, este greu să le atribuim unor intenţii clare. Întîmplarea pare să joace un rol preponderent şi vom căuta în cele ce urmează să punem în lumină acest rol.

Tehnica braciului nu aduce aproape nimic în plus. Acordurile de bază sînt :



Toate au fost explicate [32].

În plus găsim un neaşteptat acord major cu septimă mare :



Vom recurge iarăşi la sistemul armoniilor comparate ale braciului, scriind melodia o singură dată şi cifrînd acordurile, care apar în toate reluările melodiei, prin raport la tonica *Re* [34] :

---

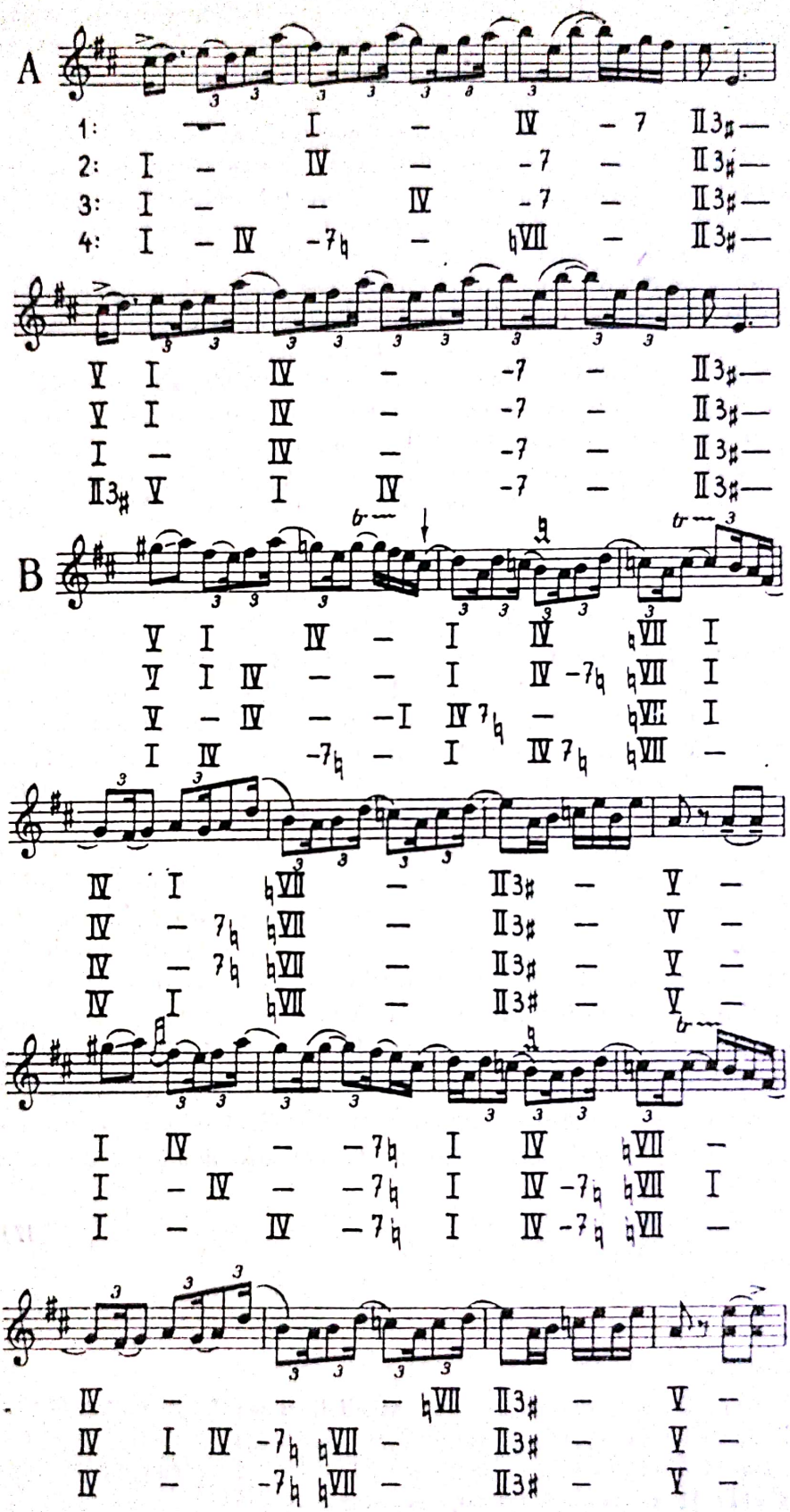
32. Acordul în afară de realizarea tehnică obişnuită poate reieşi şi din digitaţia :

Fireşte, aceasta nu era o problemă de maximă importanţă; am verificat totuşi de nenumărate ori transcrierea, ajungînd să urmăresc în ultimă instanţă timbrul corzilor cu care mă familiarizasem, tocmai pentru a elucida chestiunea. Cred acum, fără a prezenta faptul ca pe o certitudine, că la cadenţele pe *La* bracistul realizează acordul în poziţia arătată aici.

33. Vezi modalitatea de realizare tehnică la acordurile piesei nr. 4, *De purtat*.

34. Acordurile au fost cifrate la fel, IV_7.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Atît fraza A cît şi B se compun din cîte două fragmente cvasi-identice. Am considerat necesar să le scriu în întregime pentru a arăta cum armonia diferă în funcţie de platforma armonică de pe care se porneşte, şi a releva cu acest prilej cîtă importanţă acordă lăutarii ardeleni logicii armonice pe plan orizontal. Într-adevăr, nu avem decît să comparăm pasajele în chestiune (măsura I-a cu măsura 5, respectiv măsura 9-a cu măsura 17 din melodia de mai sus), pentru a vedea cum intrarea pe secţiunea a doua a frazei A se face în general prin dominantă, pentru că venim de pe II major — şi cum intrarea în fraza B se face exact în acelaşi fel şi din aceleaşi considerente. Trebuie accentuat că acordul de dominantă nu găseşte o justificare în linia melodică (dovadă celălalt fel de a armoniza, prin tonică, pe care lăutarul îl utilizează în pasajele similare, atunci cînd nu e constrîns de propriile sale legi armonice).

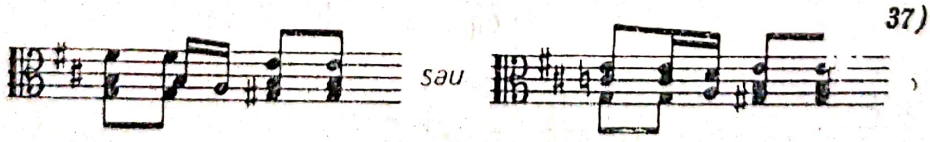
Fraza A, în *Re*, este armonizată cu acordurile I, IV, IV_7. Cadenţa melodică, pe treapta a doua, ar suporta eventual un acord de dominantă; lăutarii armonizează însă cu acordul major al treptei respective, care apare nepregătit, constituind un salt brusc pe scara cvintelor. Aceasta îl obligă să reintre în tonalitatea lui *Re* prin acordul de dominantă (II major — V — I), conform tiparului obişnuit de înlănţuiri.

Fraza B, după cuvenita reintrare treptată în tonul lui *Re*, comportă o prelungire a coborîrii din cvintă în cvintă pînă la *Do*, după care (în măsura 5) am ajuns în tonul lui *Sol* — simultan cu melodia (care realizează aceasta printr-un răspuns la cvinta inferioară — măsurile 3—4 şi 11—12 ale frazei B). Cadenţa finală se operează pe treapta a 2-a din *Sol*. Ca şi în prima frază, bracistul armonizează cu acordul major al treptei respective (*la-do diez-mi*) şi, pentru a da sfîrşitului un aspect de cadenţă autentică, precede acordul (*la-do diez-mi*) cu dominanta sa (*mi-sol diez-si*)[35]. Se observă acelaşi procedeu al saltului armonic (aici : *do-mi*, 4 cvinte distanţă) în preajma cadenţei.

Legăturile de acorduri alăturate (2 trepte diferenţă pe scara cvintelor) se învederează şi aici accidentale [36]. Într-un singur loc (măsurile 12—13 şi 20—21 din tabel), bracistul pare a fi de acord cu o înlănţuire de acest fel (în *Sol* : IV-V-I).

Impresionant de unitar sînt armonizate cadenţele, iar modulaţia e perfect sesizată totdeauna. În restul timpului, destulă fantezie, cu acele tipice deplasări în timp a succesiunilor armonice (clar în rîndul 2, reluarea a 4-a, în comparaţie cu celelalte reluări). Înlănţuirile cuprind deci în imensa majoritate a timpului acorduri cu o notă comună (acorduri în relaţie de cvintă). Excepţiile admise sînt salturile premergătoare cadenţelor, şi e interesant cum de fiecare dată bracistul simte nevoia să pregătească *melodic* armonia neaşteptată.

37)



35. A se vedea cît de naturală este reluarea melodiei, cu acordul de tonică deşi acordul V din *Re* nu a fost adus la cadenţă ca atare, ci ca acord major al treptei finale (II din *Sol*).

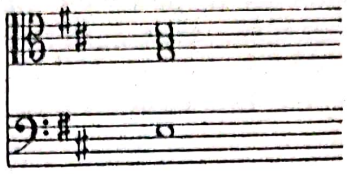
36. Vezi măsurile 4—5 din tabelul de armonii comparate. De trei ori II major — V-I. O singură dată II major — I. La fel, măsurile 8—9.

37. În cazul al doilea armonia corzilor libere pare să rezulte şi din nece-

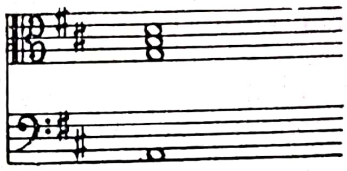
Contrabasistul furnizează basi adecvați în numai 60% din timp, lucru explicabil dacă ne gîndim la complicația piesei[38]. Și încă majoritatea sunetelor juste sînt la cadențe.

Din armoniile braciului combinate cu dezorientarea contrabasului rezultă delicioase acorduri, complet în afara sistemului obișnuit de armonizare, care dau un farmec deosebit acestei piese.

De pildă un acord minor cu septimă mică (măs. 3, 6, 10 ș.a.):

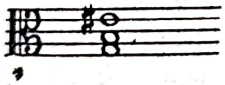
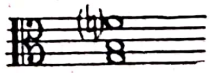


Sau un acord de dominantă cu septimă, nonă și undecimă (măs. 17 și 57):



Sau, iarăși, un acord minor cu septimă mică (măs. 71).

Aproape toate „nepotrivirile" au în bucata aceasta un rezultat valabil din punct de vedere artistic, și, la prima vedere, fără analiza amănunțită pe care am făcut-o pînă acum, oricine ar fi fost tentat să atribuie lăutarilor ardeleni intenții pe care nu le au. Un ultim exemplu în susținerea acestei afirmații:

acordul  este enarmonic cu 

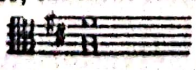
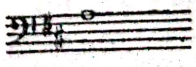
Întrebuințarea lui în cele două accepțiuni este, aici, dintre cele mai fericite. Și totuși e limpede că bracistul realizează doar în mod intuitiv aceste două acorduri diferite.

Pentru el există un singur acord (major pe *Sol* cu septimă mică) și dintr-o cauză necunoscută lui acest acord se potrivește chiar dacă nu are rol de dominantă. Deci îl utilizează.

*

---

sitatea tehnică de a ataca acordul următor în bune condițiuni. Pentru aceasta, în șaisprezecimea dinainte, lăutarul ridică toate degetele de pe coarde.

38. De exemplu, acordul  îl deconcertează. De cele mai multe ori îl interpretează ca pe o dominantă și cîntă pe instrumentul lui fundamentala 

Să căutăm să desprindem din aceste analize, puțin cam obositoare poate, cîteva principii generale, care nu vor avea desigur pretenția de a epuiza problema armonici lăutărești din Ardeal. Ele depășesc însă cadrul limitat al tarafului pe care am lucrat, în măsura în care acest taraf este tipic; iar ascultarea altor formațiuni ca și examinarea transcrierilor lui Bartók de acum patru decenii duc neapărat la această constatare.

Faptul că în primele două piese componența tarafului este alta decît în următoarele trei, în sensul că instrumentiștii au schimbat rolurile între ei, nu este — socotesc — de natură să modifice cu nimic concluziile ce vor urma. Într-un fel, acest fapt vine să întărească gradul de obiectivizare a sistemului armonic, pentru că nu există diferențe esențiale în armonizarea celor 5 piese. De remarcat și amănuntul că bracistul — sufletul armonici — este același în 4 piese.

Toate generalitățile mai jos enumerate trebuie înțelese prin prisma intonațiilor lăutărești (deosebite de cele ale unei orchestre perfect acordate) și a timbrului aspru, țărănesc, atît de caracteristic întregii muzici populare și care nu poate fi consemnat în nici un fel în notațiile noastre.

Am căutat, în analiză, să cuprind atît punctul de vedere al cercetătorului cît și mentalitatea artistului popular, „legile" sale nescrise după care, mai mult sau mai puțin conștient, se conduce.

Iată concluziile :

a) Pe orice treaptă care se impune în vreun fel oarecare în linia melodică se concepe un acord perfect major. Cînd acesta se rezolvă autentic el poate primi o septimă mică.

b) Înlănțuirile armonice se fac de obicei între acorduri ale căror fundamentale sînt în relație de cvintă (acorduri cu o notă comună); înlănțuirile de acorduri fără note comune (acorduri alăturate) sînt foarte rare și — după toate probabilitățile—accidentale; înlănțuirile de acorduri cu două note comune sînt excluse, 2 acorduri perfecte majore neputînd fi în această relație.

c) Sistemul expus la punctul precedent se aplică integral pieselor la care finala coincide cu fundamentul armoniei (tonica).

d) Piesele la care finala este pe trepte secundare (II sau VI) conțin, în preajma cadențelor bruște, salturi armonice, care permit atacarea acordului major al treptei secundare respective, printr-o dominantă; revenirea la tonul inițial se face totdeauna printr-o coborîre treptată pe scara cvintelor; salturile armonice sînt de obicei îndulcite prin pregătiri de natură melodică.

e) Acordurile majore pe treptele secundare de cadență au o funcție estetică bine determinată; ele constituie adevărate trambuline armonice și aduc, cu fiecare cadență, un îndemn de a continua, în căutarea unui repaos pe tonică, repaos care nu vine însă niciodată.

f) Toate cadențele, chiar cele operate pe trepte secundare, sînt autentice.

g) Legăturile autentice sînt în număr aproximativ egal cu cele plagale în piesele care termină pe tonică, și în majoritate în cele care termină pe trepte secundare.

h) Particularitățile modale ale melodiei (treapta IV-a urcată, a VII-a coborîtă etc.) nu influențează cu nimic armonizarea [39]. Cele mai brutale ciocniri și false relații pot lua astfel naștere, fără a supăra cu nimic urechea executanți-

---

39. Deși aici nu apar asemenea exemple, trebuie spus că înseși melodiile minore sînt armonizate cu acorduri majore.

Scanned with OKEN Scanner

lor; armonizarea rămîne la cercul tonal I-IV-V, cu eventuale incursiuni în etajele superioare ale ciclului cvintelor (II major, VI major cîteodată şi III major).

i) Armonizarea e totdeauna fixă la cadenţe şi mai mobilă între cadenţe (şi anume cu cît armonia este mai complicată, cu atît e mai mobilă); există însă totdeauna o logică armonică şi nu formule stereotipe de acompaniament, aşa cum par să reiasă din muzica lăutărească a Cîmpiei Dunărene; frazele, cînd revin, sînt armonizate în general la fel, în chip conştient.

j) Se acordă multă importanţă sensului pe orizontală, chiar în ciuda sensului vertical; urmărirea strictă a unor înlănţuiri logice înlătură adesea impresia de fals care ar putea rezulta din nepotrivirile verticale; asistăm astfel la unele deplasări în timp a rezolvărilor armonice, care nu ştirbesc cu nimic valoarea artistică.

k) Aspectul ideal al oricărui acord este starea directă şi poziţia strînsă; răsturnările nu sînt practicate conştient decît extrem de rar; această lege — combinată cu cea a înlănţuirilor exclusive a acordurilor cu o notă comună — înlătură din realizarea executanţilor octavele paralele între braci şi bas; ele pot avea loc însă între instrumentele de armonie şi vioara primă.

l) Acordurile se realizează pe braci totdeauna în poziţia I-a [40] a instrumentului şi în funcţie de comoditatea tehnică; poziţia acordurilor este indiferentă pentru braci, urmînd ca aspectul de acord în stare directă să fie realizat de contrabas.

m) Contrabasul urmăreşte braciul şi nu linia melodică; sunetele pe care le utilizează sînt fundamentalele acordurilor utilizate de braci; cu cît acesta întrebuinţează mai multe acorduri într-o piesă, cu atît contrabasul dispune de mai multe sunete.

n) Nu trebuie scăpat din vedere factorul improvizaţie, care face imposibilă o coordonare deplină între cei trei instrumentişti; procentul sunetelor just întrebuinţate de bas este cu atît mai ridicat, cu cît armonia este mai simplă; în formaţie, vioara primă comandă, braciul o urmăreşte îndeaproape, ascultînd în acelaşi timp şi de propriile sale legi, iar contrabasul se ţine cum poate pe urmele braciului.

o) Datorită improvizaţiei apar acorduri întîmplătoare care în multe cazuri au şi un sens artistic, în altele însă nu servesc cu nimic piesa respectivă.

*

Să părăsim taraful sătesc tipic al Cîmpiei Ardelene pentru a face un scurt popas într-un centru muzical urban pe care cercetătorii Institutului de folclor l-au vizitat în diverse rînduri. Este vorba de Abrud, micul oraş al căutătorilor de aur, situat la poalele munţilor Apuseni.

O. Bîrlea a avut, în 1950, ideea de a înregistra o formaţie restrînsă a tarafului local [41] în condiţii optime pentru studierea armoniei lăutăreşti, deşi — din păcate — nu a avut la dispoziţie la acea dată decît cilindri de fonograf. D-sa

---

40. Excepţional şi 1/2 poziţie.

41. Vioara I-a, vioara II-a, braci, contrabas. Taraful lui Musca Ionică se măreşte uneori pînă la 13 persoane, cuprinzînd în afară de nucleul coardelor, specificat mai sus, şi clarinet, cello, acordeon, saxofon, ţambal. În Abrud, braciul este cel obişnuit; el cîntă numai pe duble coarde, nu şi triple.

Scanned with OKEN Scanner

a utilizat un microfon mobil pe care l-a deplasat pe rînd în fața fiecăruia din cele patru instrumente, astfel că pe cilindru auzim în prim plan, succesiv, vioara I-a, vioara II-a, braciul și contrabasul, de fiecare dată pe întinderea unei perioade muzicale complete. A fost desigur ajutat în aceasta de structura atît de fixă a *Țarinilor* (jocurile tipice ale regiunii) — și de maniera prea puțin improvizatorică a lăutarilor din Abrud. Nu rămîne însă mai puțin adevărat că în felul acesta a ușurat considerabil sarcina transcriitorului [42].

Același cercetător a cules și prețioase informații care aruncă o lumină vie asupra trecutului muzical al Abrudului și ne fac să înțelegem pe ce cale s-a ajuns la remarcabilul nivel artistic ce se constată în piesele înregistrate în 1950.

Oamenii din partea locului păstrează amintirea unui vestit lăutar, Haja Gheorghe — Ghiuț, pe care îl numesc „cel mai mare viorist din Ardeal" (înainte de 1917) — și care la vremea sa își cîștigase porecla de „regele munților". După spusele bătrînului Cozac Alexandru, fost primaș în taraful lui Ghiuț, în jurul anului 1900 existau în Abrud cca. 50 muzicanți: *„băștinași de aici; nici un străin n-a fost"*, zice el. Apoi povestește cum din ce în ce numărul muzicanților s-a micșorat — imagine a pauperizării crescînde a minerilor. Iar despre Ghiuț [43]: *„iel a avut talent: o uvertură de 4 pagini a cîntat-o pă dinafară, opere, tăt, tăt, într-o sută de ai* (ani) *să naște un talent de ăsta"*. Taraful lui Ghiuț cuprindea 12—16 inși (corzile plus clarineți și țambal). *„Mai tăț o fost notiști, numai bătrînul n-o fost"*, zice Cozac Alexandru, apoi admirativ: *„În orchestrău n-o putut să fie oricine!"* Referitor la repertoriu: *„Tăt țarini!... labăi nici Dinicu n-o avut repertor ca iel. Ceardașuri cînta, da n-o fost la fel în sînge... i-o plăcut să cînte românește"*.

Țarinile lui Ghiuț se păstrează și astăzi: *„Tăt acele le cîntăm pîn localuri"*.

Și în fine, o informație revelatoare asupra armonizării: *„Ghiuț a ținut un capelmaister cu plată și mîncare, care-l învăța și pă iel, și după aceia pă ceilalți, ca la banda militară... numa acela nu umbla pîn crîșme. ... Învăța tăt orchestrău note, după aceia cîntările"* [44]. Cozac Alexandru mai relatează că au fost mai mulți asemenea „capelamaisteri". Ședeau în general 2—3 ani, iar ultimul a stat pînă în 1914. Celelalte tarafuri din oraș nu aveau „capelmaister". Învățau *„așa după ureche; auzea de la ăștia"* (de la Ghiuț).

Între momentul culegerii și plecarea ultimului „capelmaister" a trecut așa dar aproape o jumătate de secol. Ce se desprinde din armonia tarafului din Abrud? Fără a mai obosi cititorul cu analize prea migăloase, inutile aici fiindcă ne aflăm pe un teren mai bine cunoscut, voi căuta să prezint numai cîteva observații:

a) Armonia este funcțională bazată pe acordurile treptelor principale (I, IV, V) și — cu mijloace relativ simple — acordurile I, IV, V, VII, cu septime sau în cazul lui V chiar nonă. Acordul II este totdeauna major, cu rezolvare pe dominantă. Accidental, în pasaj, apare o singură dată și acordul VI minor (piesa 11.360).

---

42. Lucru cu atît mai remarcabil cu cît O. Bîrlea nu se ocupă de folclorul muzical ci de cel literar.
43. Născut în Abrud, mort în 1917 în vîrstă de 75 de ani.
44. Fără îndoială, informatorul se referă la armonizarea „cîntărilor" sau la acele melodii pe care le cunoștea „capelmaister"-ul (romanțe, repertoriu de operă) — și nu la melodiile „țarinilor" care sînt locale.

Scanned with OKEN Scanner

b) Ei cunosc și agreează întîrzierile : 6—5 și I — $\frac{2-3}{4-5}$

c) Cunosc răsturnările, deși în majoritatea timpului preferă să se mențină în stări directe. Se întîlnesc I^6_5, II^6_4, I_6, I^6_4, VII^6_5, VII^4_3.

d) Utilizează mult acorduri alterate :

— alterarea inferioară a treptei a 6-a (gama major-minoră) apare exclusiv în armonii cu funcție de dominantă (V^9_7 bemol, VII_7 bemol, VII^6_5 bemol).

— alterarea superioară a treptei a IV-a : diez IV $\frac{3\text{becar}}{5\text{becar}}$ sau II_3 diez — V sau V^7_9 diez V).

— alterarea superioară concomitentă a treptelor II și IV (în acorduri II, IV, VII $\frac{3\text{diez}}{5\text{diez}}$ → I, I $\frac{2\text{diez}-3}{4\text{diez}-5}$).

— alterarea inferioară a treptei a 7-a (totdeauna inflexiune I, bemol → IV).

e) Întrebuințează acordul perfect minor, însă numai în piesele minore. Alterațiile în piesele minore sînt IV diez, VII diez (sensibila) și VI diez (într-un mers de minor melodic).

Tot arsenalul armonic pe care lăutarii din Abrud îl folosesc trădează imediat influența școlii. Chiar după patru decenii, învățăturile „capelmaister"-ului sînt păstrate și puse în valoare, cu mult gust. Judecînd după predilecția pentru major-minor (V^9_7 bemol !)și pentru acordurile alterate, dascălul lăutarilor noștri pare să fi învățat el însuși la școala germană. Ceea ce a transmis ardelenilor reprezintă unele din armoniile la modă în decursul întregii perioade romantice și cîteva cuceriri mai vechi ca : cercul funcțional I-IV-V, răsturnările, întîrzierile. De ce nu au fost asimilate acordurile minore pe trepte secundare (II, III, VI)? E greu de răspuns cu certitudine, însă bănuim că aici trebuie căutată una din puținele legături pe care muzica lăutărească de oraș pare să le aibă cu muzica tarafurilor sătești; confundarea noțiunii de armonie cu aceea de acord major.

Așa cum se prezintă astăzi, armonizarea lăutarilor din Abrud nu poate fi considerată scolastică. În decursul vremii s-au păstrat *armoniile preferate* și s-au exclus altele pe care fără îndoială profesorul de muzică de la începutul veacului a căutat de asemenea să le încetățenească în Ardeal. E greu de presupus, într-adevăr, că un astfel de profesor care cunoștea subtilitățile gamei major-minore și a acordurilor alterate nu era capabil să-și îndoctrineze ucenicii și cu teoria acordurilor secundare sau nu înțelegea importanța și sensul estetic al acestora. Mai ales în gama major-minoră, acordul minor IV_3 bemol era perfect la îndemînă și totuși neîntrebuințat niciodată.

Păstrarea *unor* acorduri și excluderea altora creează dintr-o dată o fizionomie proprie muzicii lăutarilor din Abrud, și această fizionomie e completată de anumite stîngăcii (în raport cu o armonizare școlărească) : ciocniri gratuite ale unui sunet cu același sunet alterat [45], intonarea de către braci a sunetului pe care vioara a II-a îl întîrzie[46], unisoane paralele (între braci și vioara a II-a), octave paralele (între bas și braci) etc. Fără a socoti stîngăcia [47] ca generatoare de frumos artistic, cred totuși că în cazul de față abaterile de la armonia de școală constituie un element pozitiv ce contribuie la precizarea caracterului popular al muzicii.

---

45. V. Piesa 11368 măs. 4, 12, 14, 18 etc.

46. V. de ex. piesa 11359 măs. 12, 16, 20, 24.

47. E de altfel și greu de construit o armonie continuă pe cinci voci (repartizate între 3 executanți), care să nu conțină din cînd în cînd unele mersuri paralele sau dublări incorecte.

Scanned with OKEN Scanner

Un al treilea factor care conferă originalitate este contramelodia pe care vocea superioară de la vioara a II-a o schiţează timid, însă cu continuitate. În sonoritatea întregii formaţii ea se degajează net şi conturează un al treilea plan (pe lîngă cel melodic şi armonic), care dă relieful necesar bucăţilor. Ceva mai mult, uneori chiar contrabasul (V, piesa 11360) iese pentru o clipă din calmul său obişnuit şi crează mişcare melodică în registrul său.

De altfel, ca o caracteristică în raport cu taraful sătesc analizat mai înainte, trebuie subliniată efervescenţa care domneşte aici în toate compartimentele. Cîntul lăutarilor e mai pasionat, mai creator; personalitatea interpreţilor conferă muzicii şi în acest caz (ca în întreg domeniul folclorului) acel imponderabil care face dintr-o execuţie o adevărată creaţie, un fapt artistic nerepetat şi nerepetabil; şi mai ales intransmisibil hîrtiei, cu insuficientele mijloace de notaţie de care dispunem.

Taraful din Abrud nu are valoarea tipică a celuilalt taraf prezent aici. Unul reprezintă o mulţime de formaţii asemănătoare care acoperă o arie întinsă, altul nu se reprezintă decît pe sine. Cel mult putem considera formaţia din Abrud ca un popas pe unul din drumurile care pot duce la închegarea unui nou stil lăutăresc în Ardeal. Cine ştie dacă cu secole în urmă nu au existat diverşi „capelmaisteri“ care au adus, anonim, contribuţia lor la crearea unui stil atît de pregnant şi de original ca cel pe care-l înregistrăm astăzi? Şi cine poate prevedea care va fi răspîndirea ulterioară a muzicii lăutarilor din Ţara Moţilor?

Socot că cititorul care va fi avut răbdarea să parcurgă acest studiu poate păşi în cunoştinţă de cauză la examinarea materialului publicat în anexă cît şi la abordarea în general a muzicii lăutăreşti din Ardeal. Nu e mai puţin adevărat însă că aceste piese pot vorbi sensibilităţii artistice şi fără intermediul pedant al cifrajului, a tabelelor comparative etc. Deşi un disc ar fi deosebit de convingător, totuşi, în lipsa lui, cred că şi în cazul unei redări la pian (cu 2 executanţi) ceva din savoarea armonică a acestor dansuri rămîne.

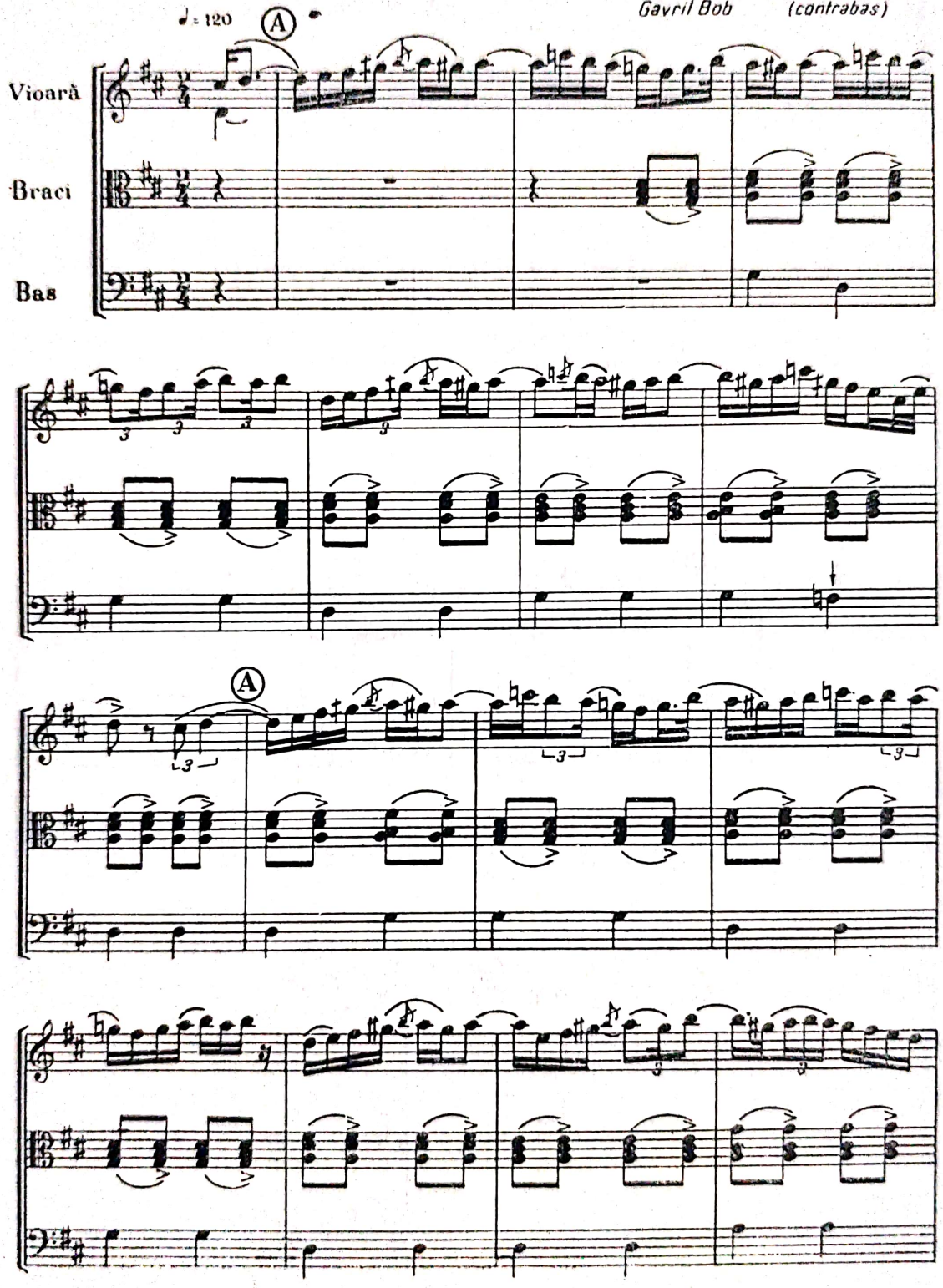
Scanned with OKEN Scanner

FECIOREȘTE

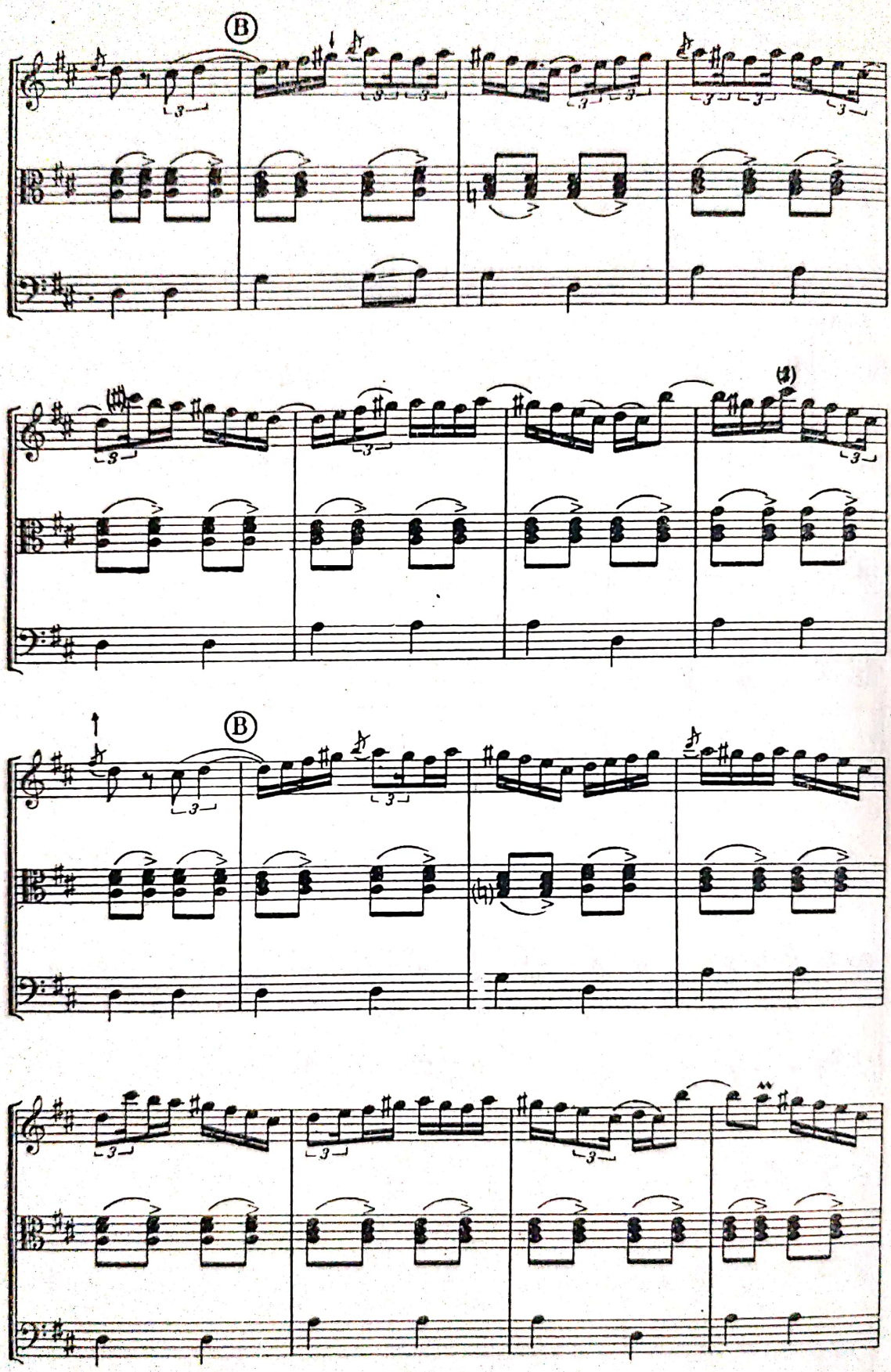
Cules la 5-IV-1941 disc 1428 I

COM LECHINȚA
RAION BECLEAN REG CLUJ

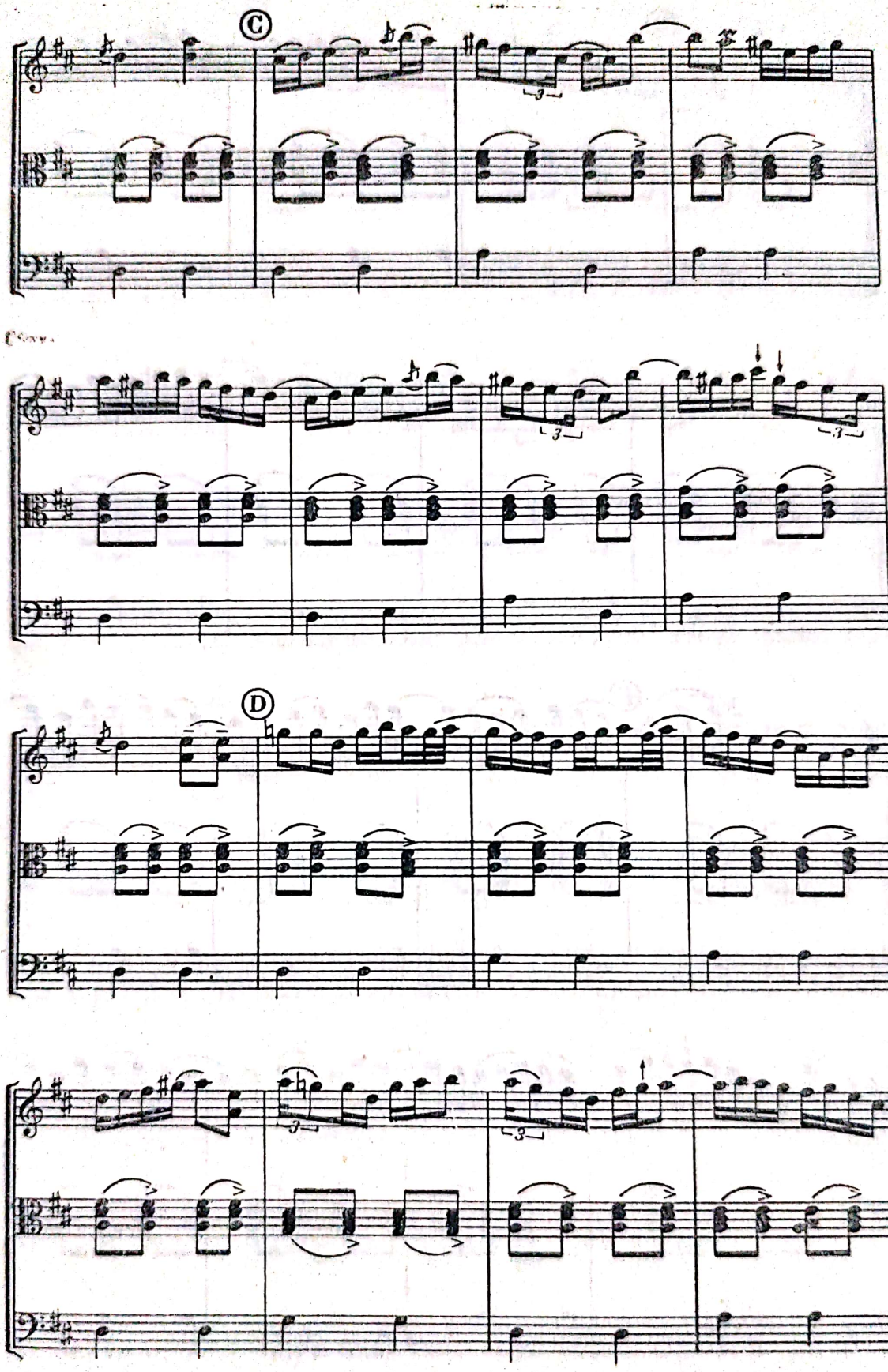
Nichita Buț (vioara I)
Adalbert Iambor (vioara II-a braci)
Gavril Bob (contrabas)



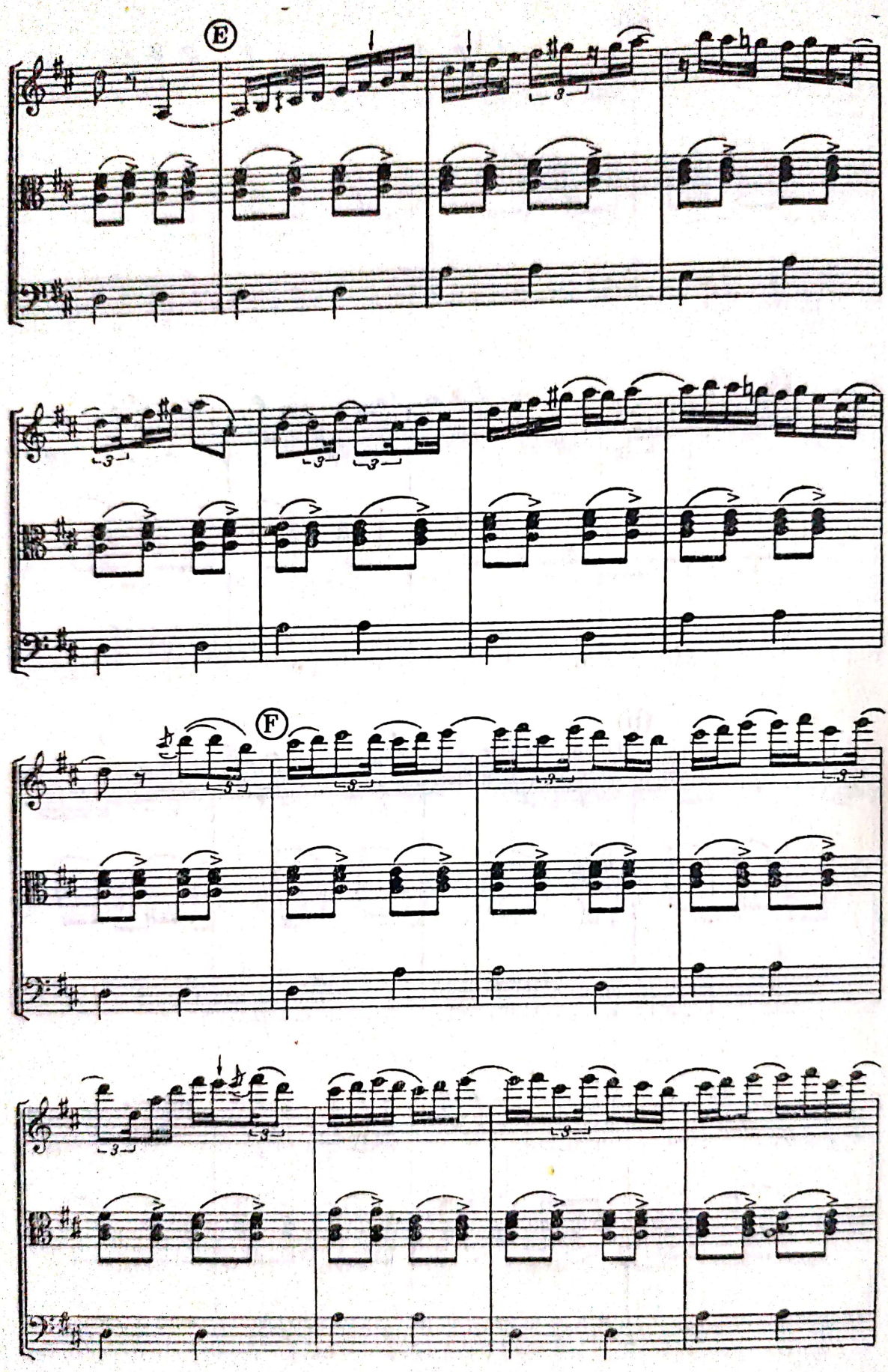
Scanned with OKEN Scanner



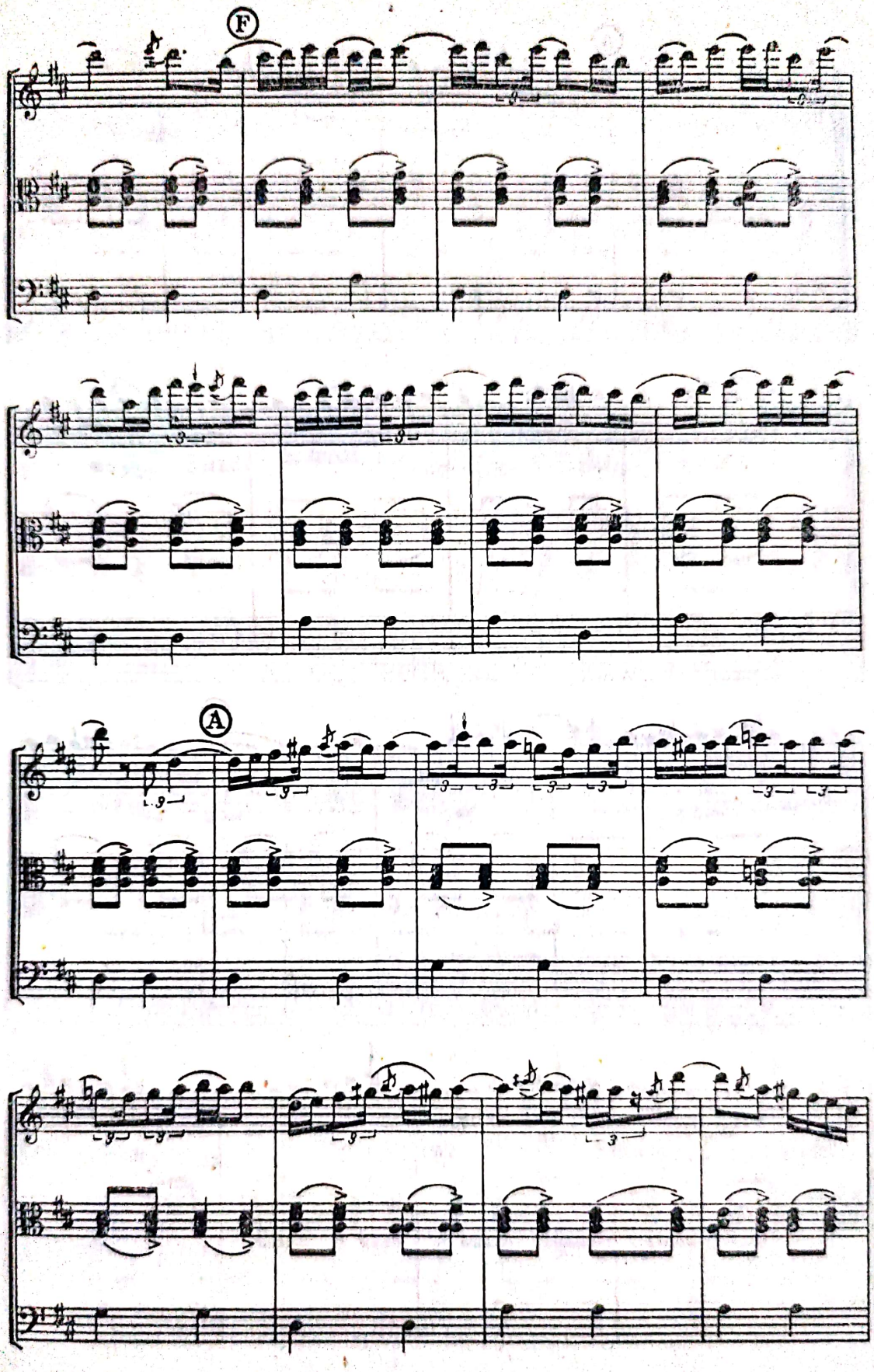
Scanned with OKEN Scanner



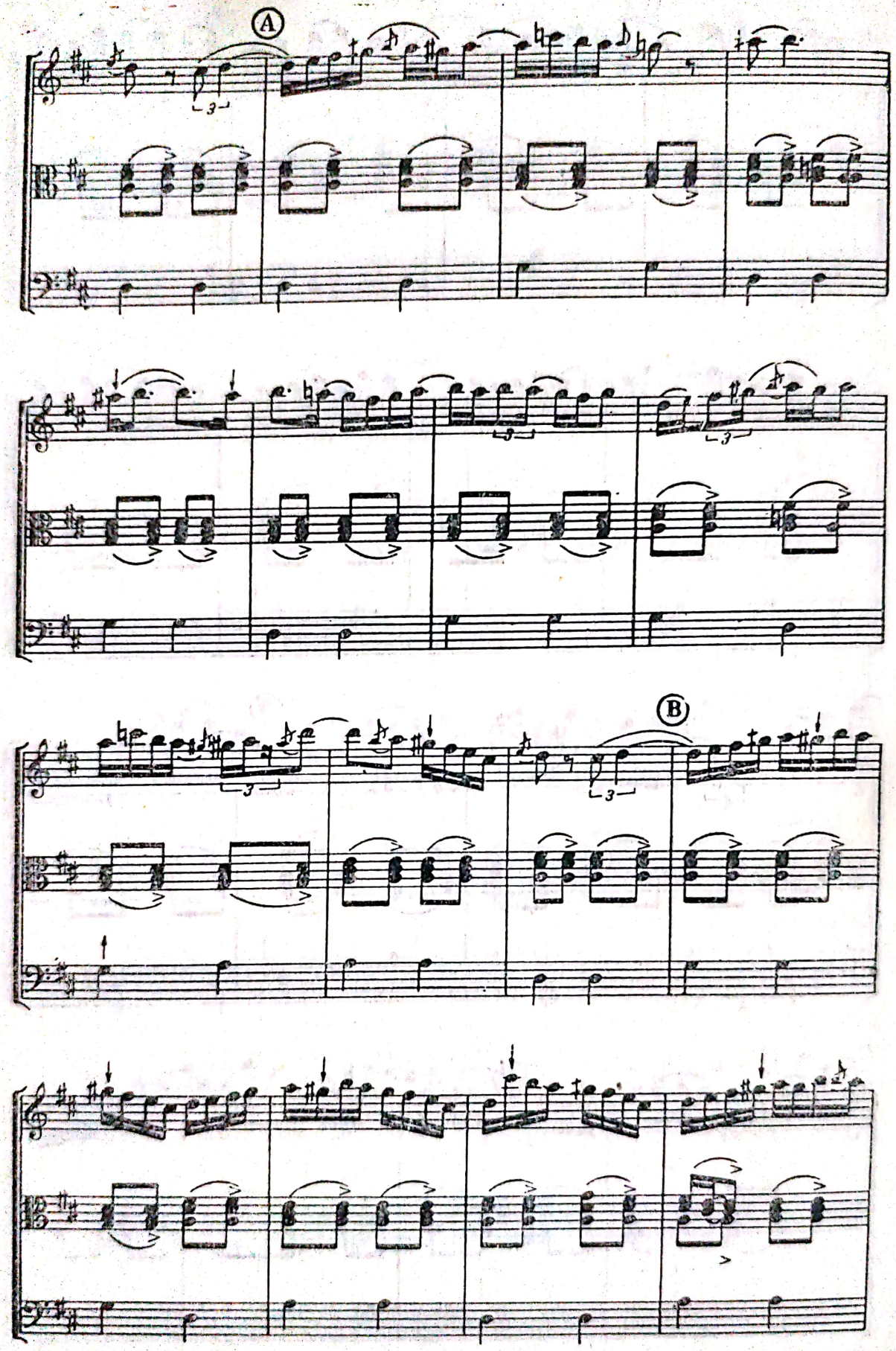
Scanned with OKEN Scanner



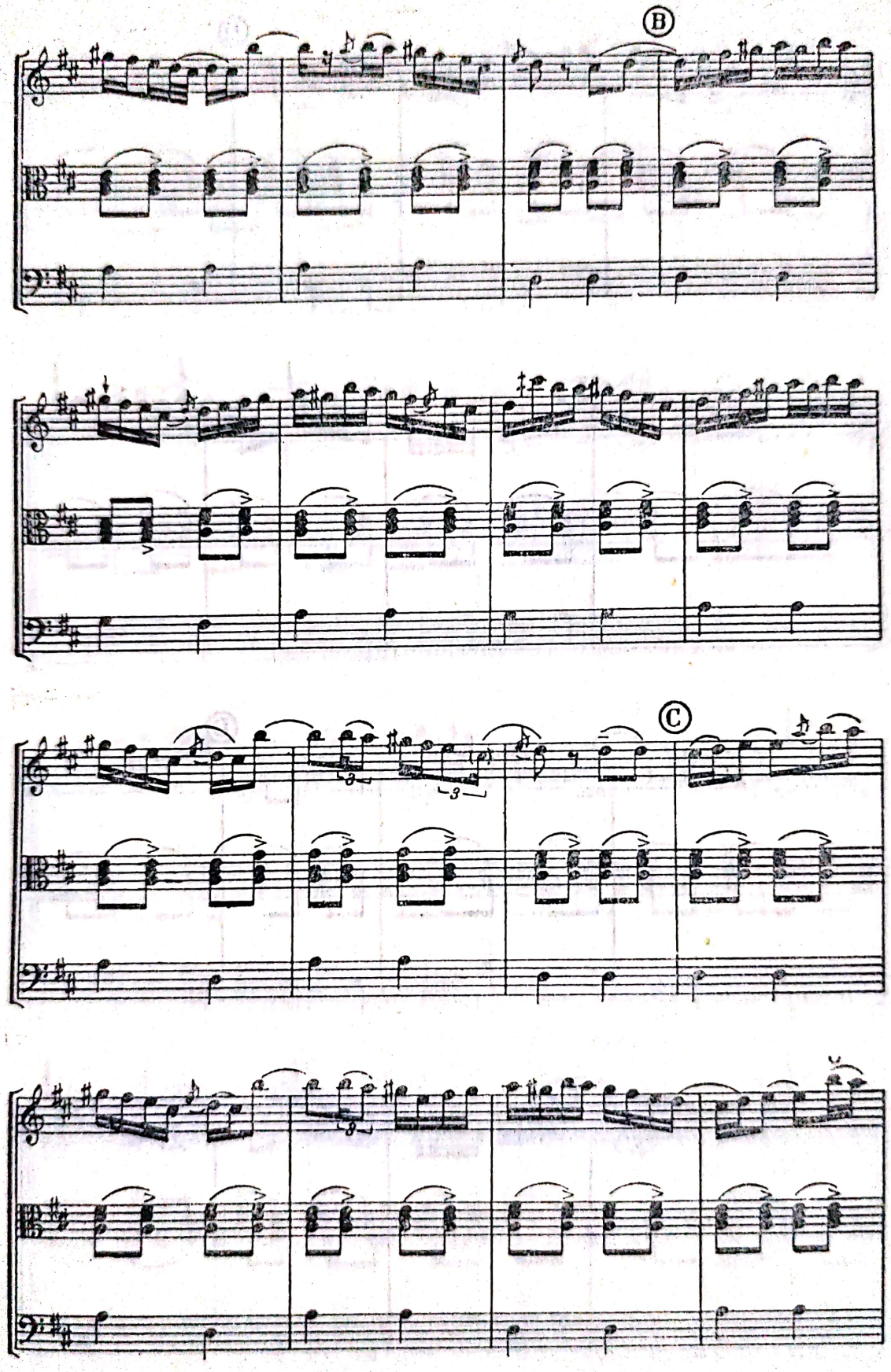
Scanned with OKEN Scanner



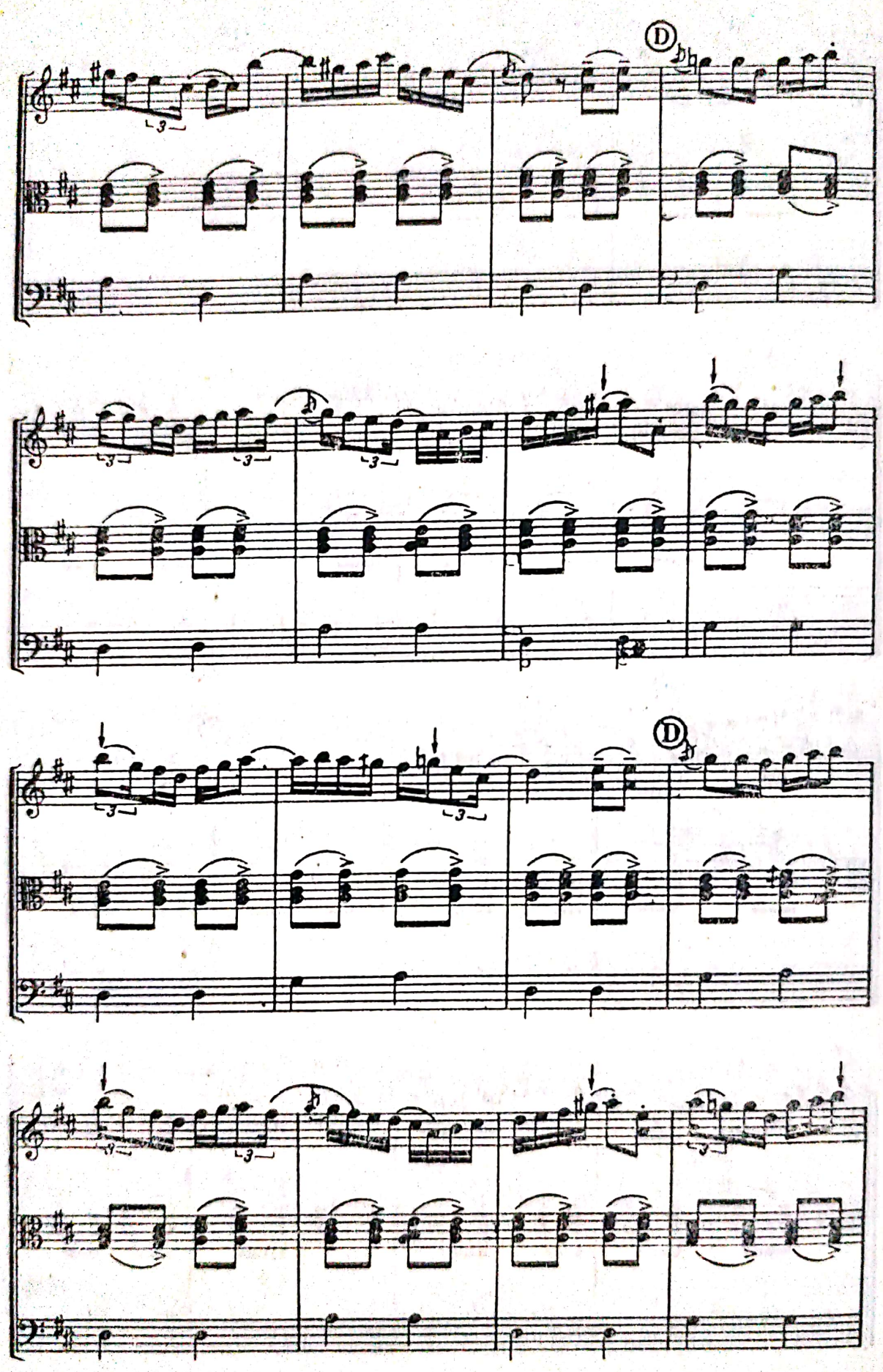
Scanned with OKEN Scanner



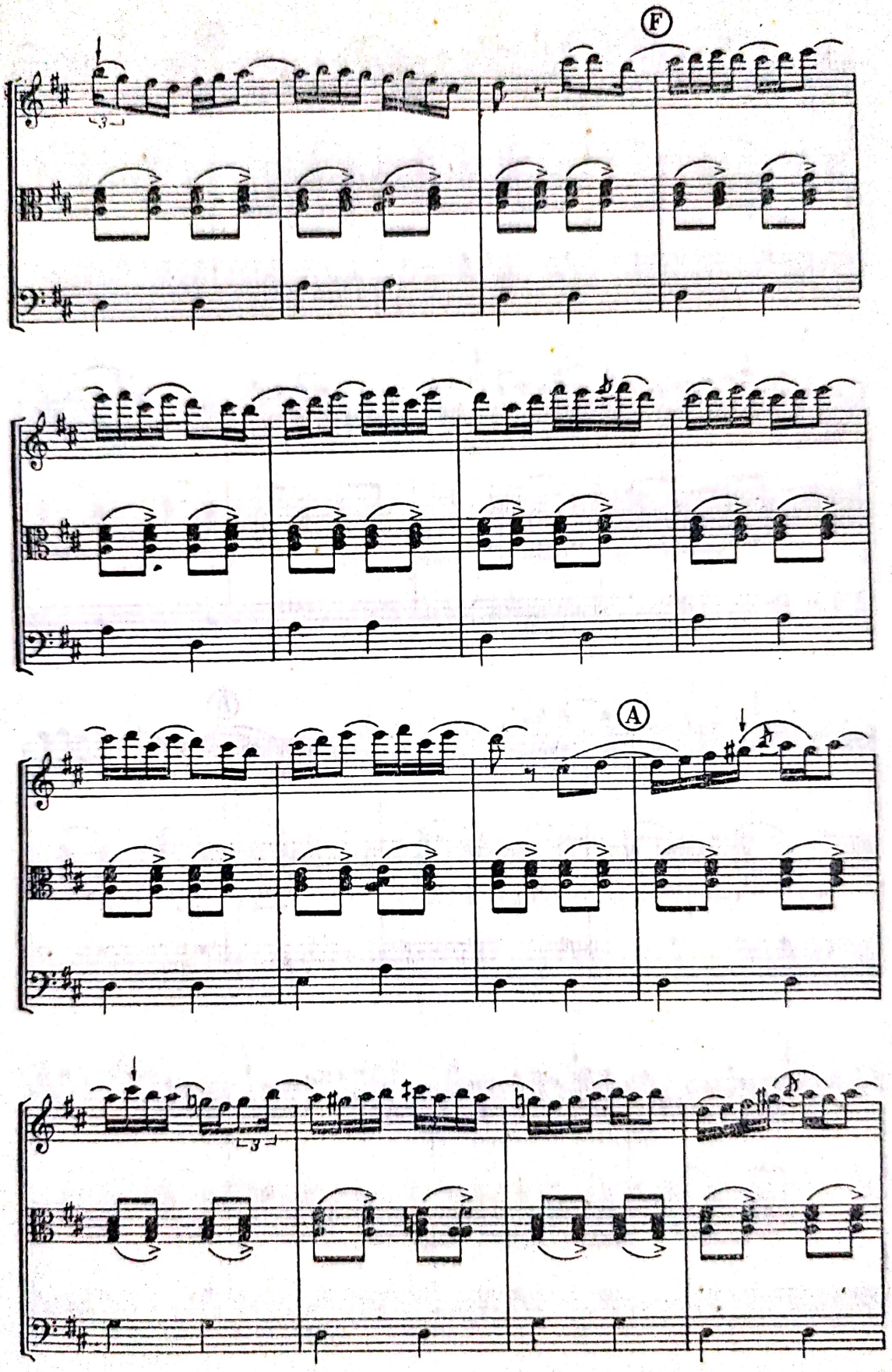
Scanned with OKEN Scanner



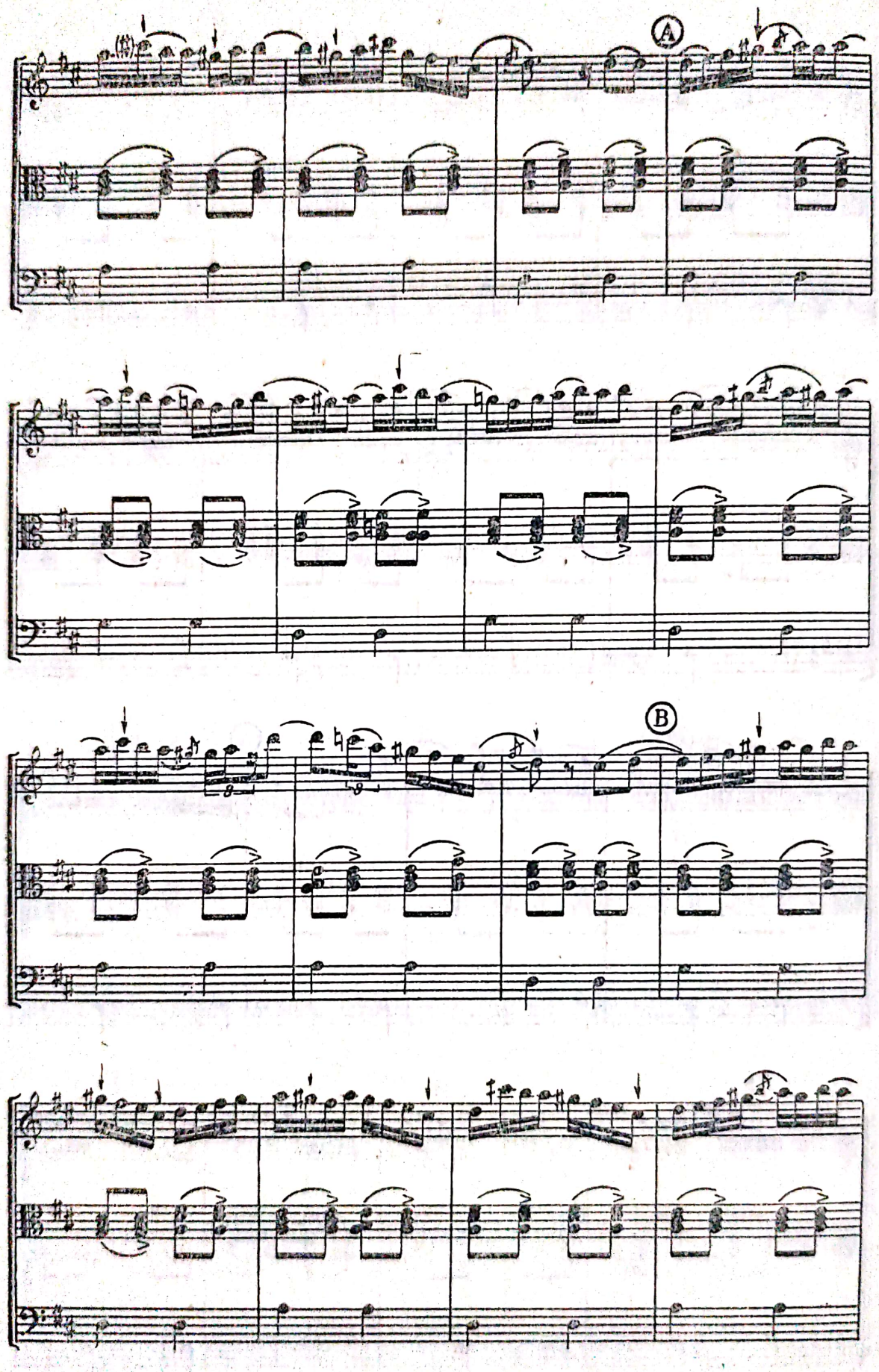
Scanned with OKEN Scanner



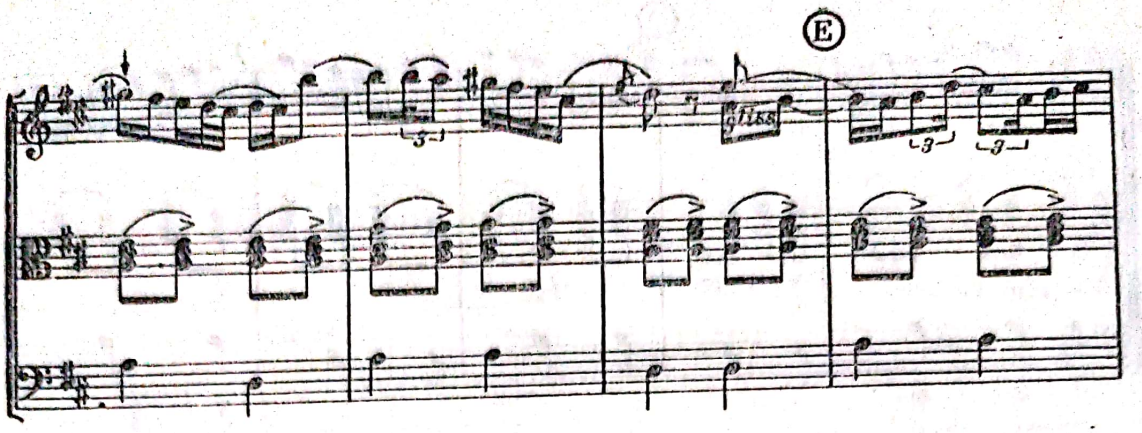
Scanned with OKEN Scanner

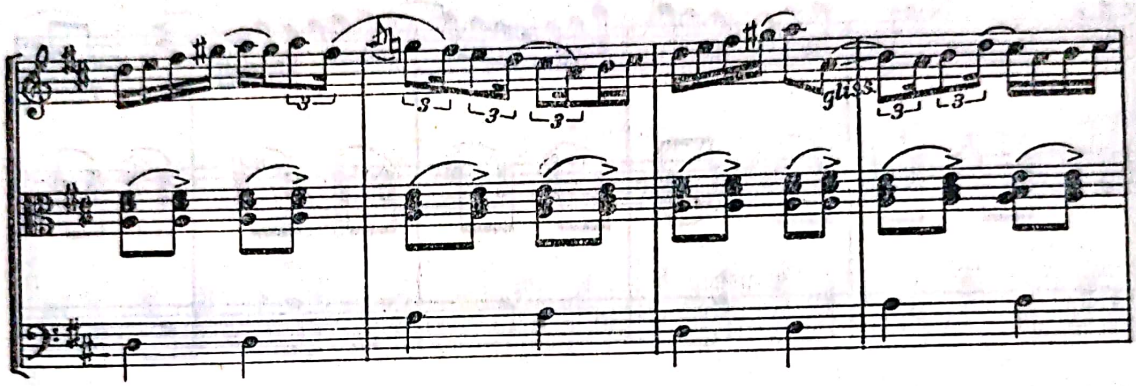


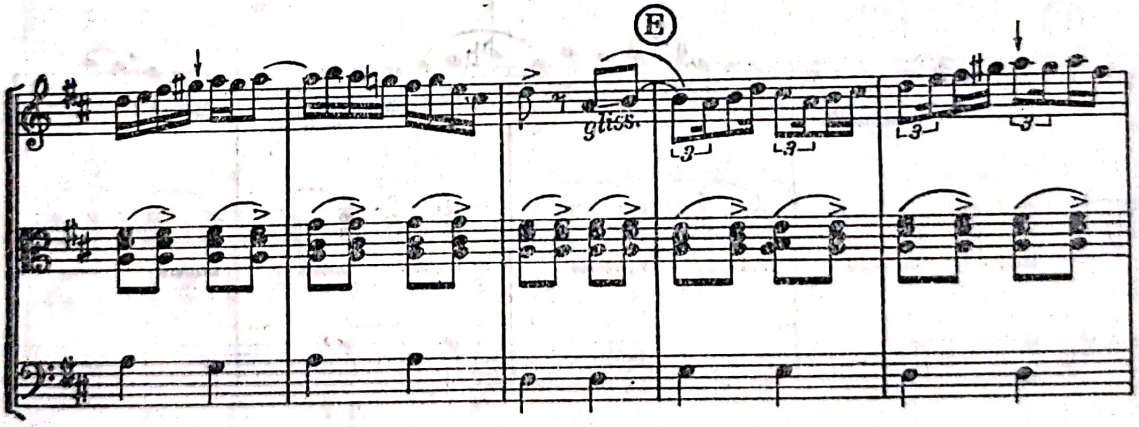
Scanned with OKEN Scanner

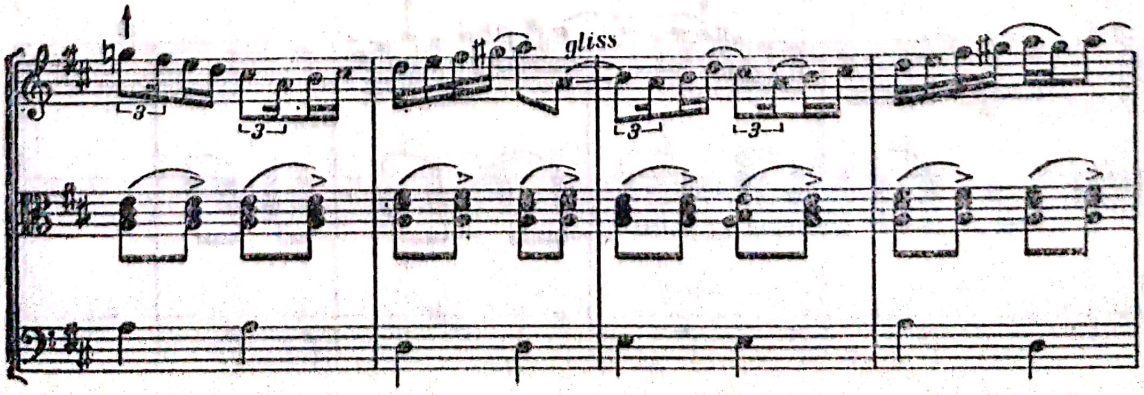


Scanned with OKEN Scanner

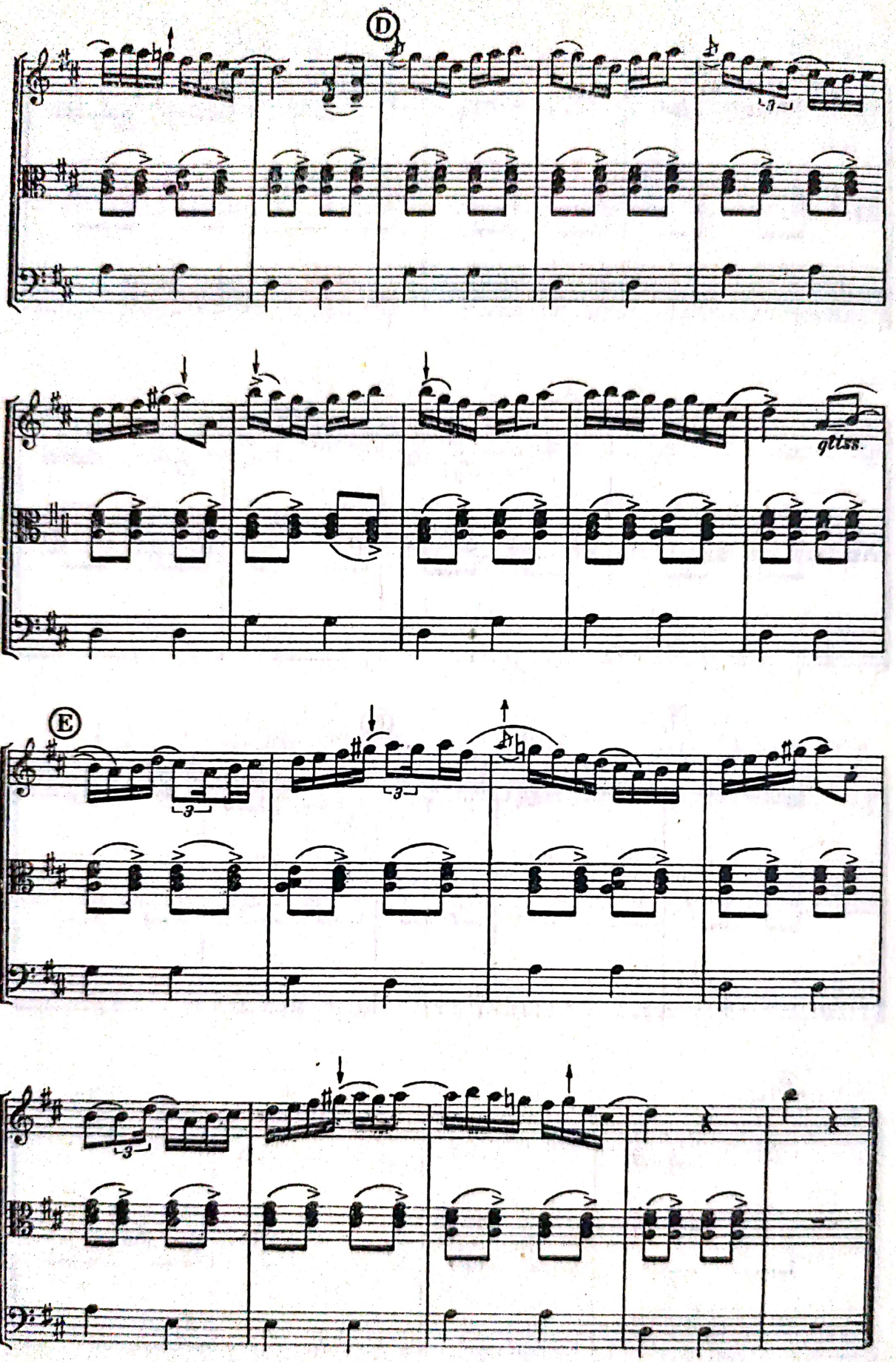








Scanned with OKEN Scanner

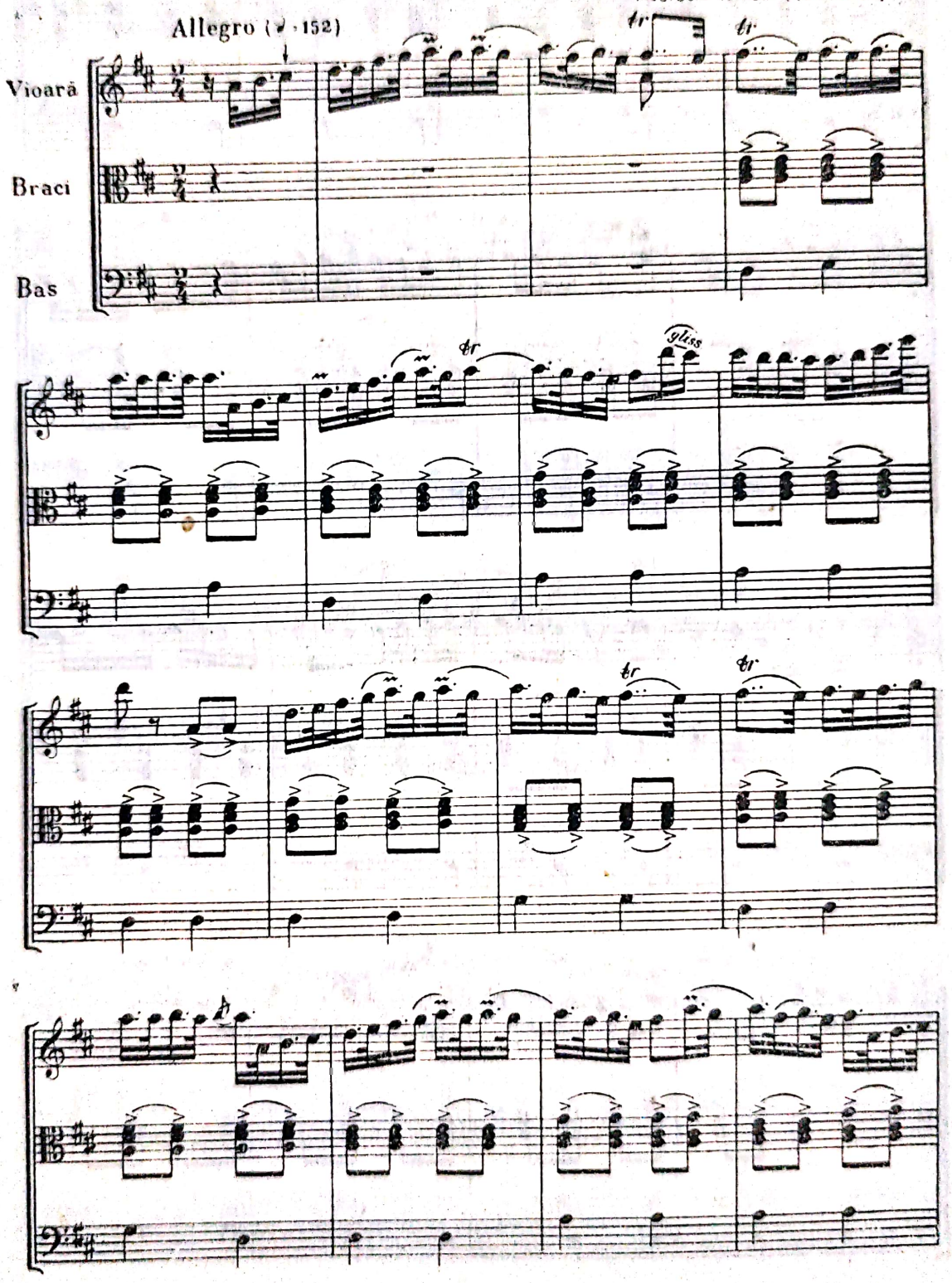


Scanned with OKEN Scanner

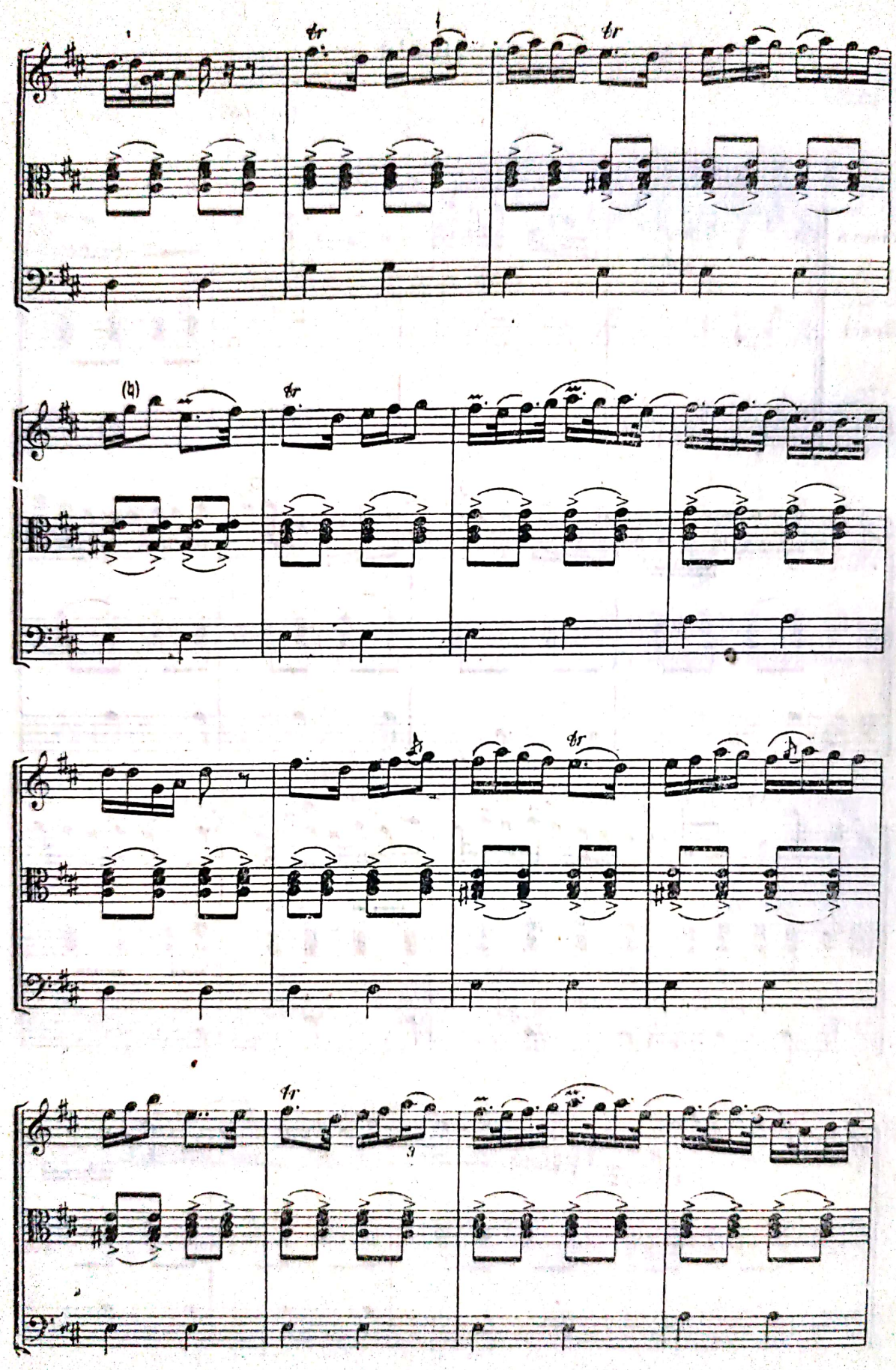
ÎNVÎRTITA

Disc 1396 · I · b

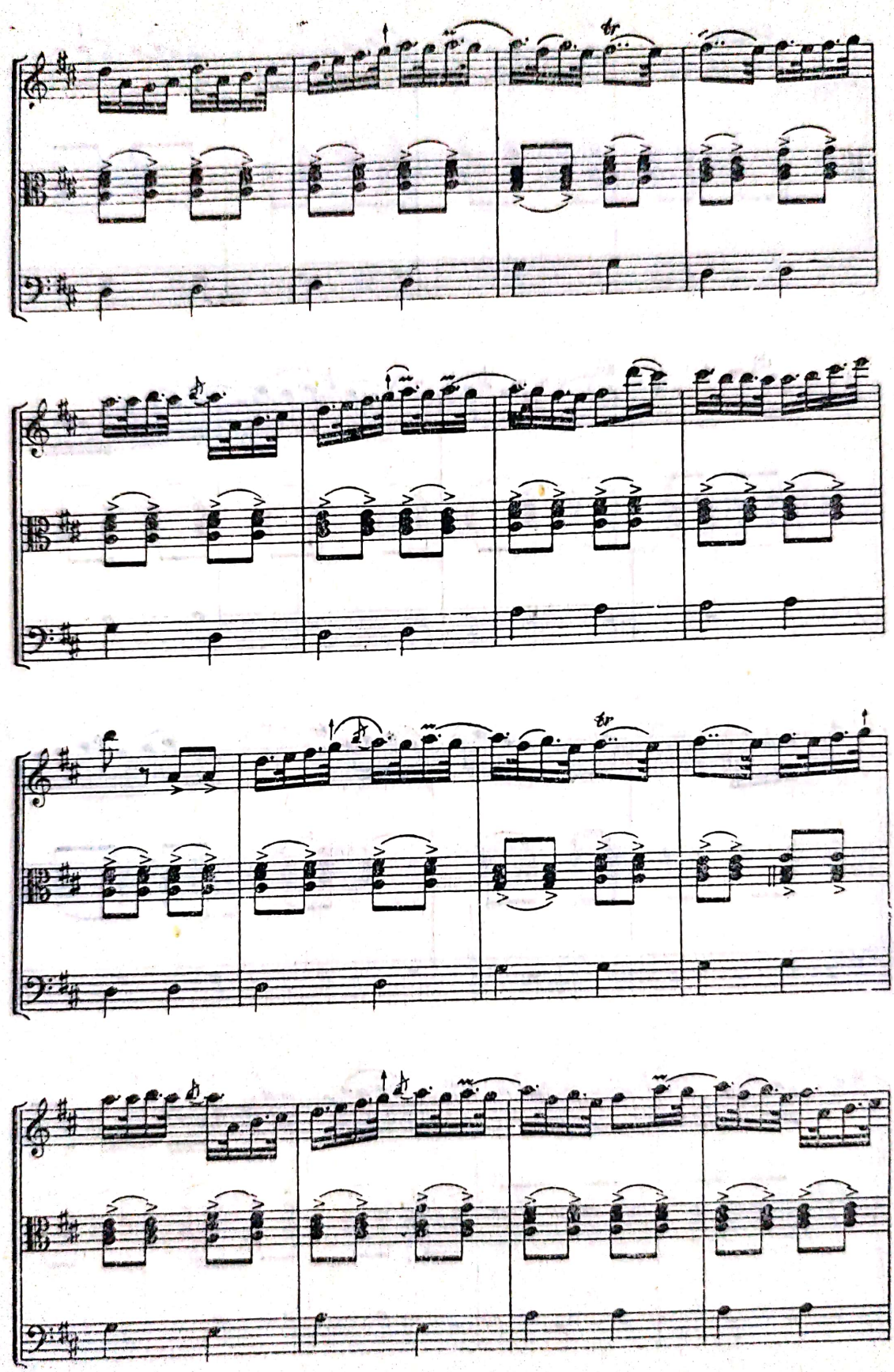
FELDIOARA (SÂRMAȘ - CLUJ)
Gavril Bob (vioară I)
Oscar But (braci)
Adalbert Iambor (contrabas)



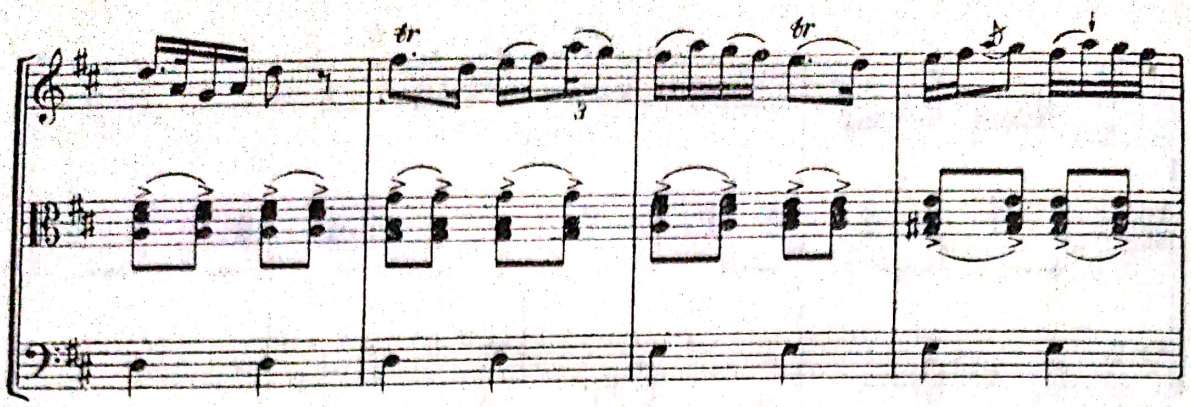
Scanned with OKEN Scanner

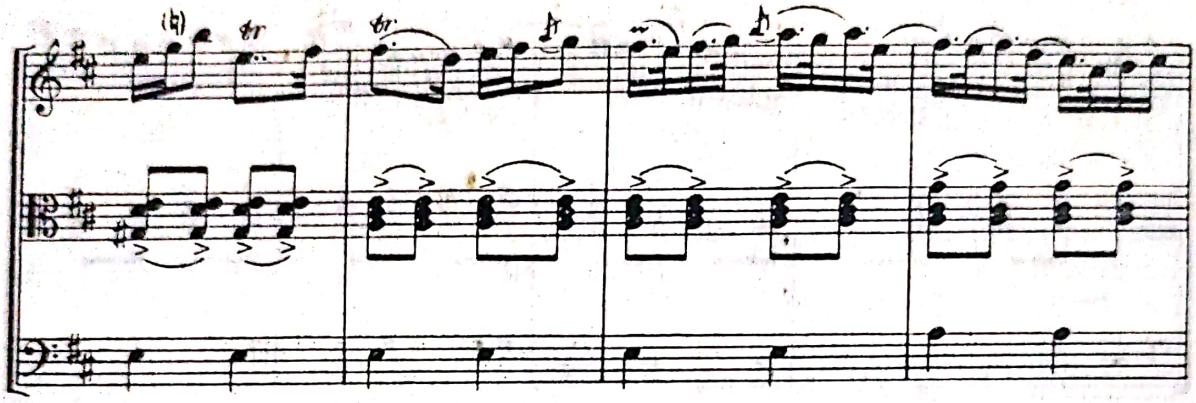


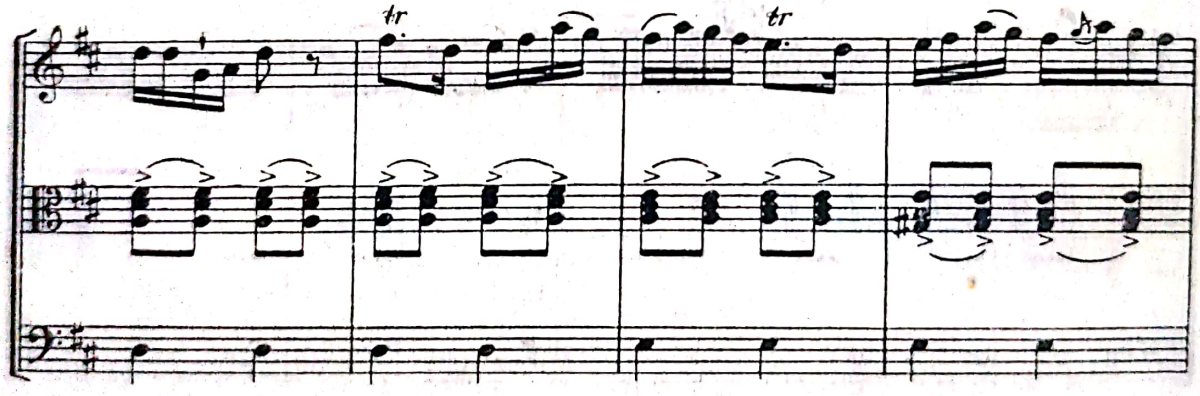
Scanned with OKEN Scanner

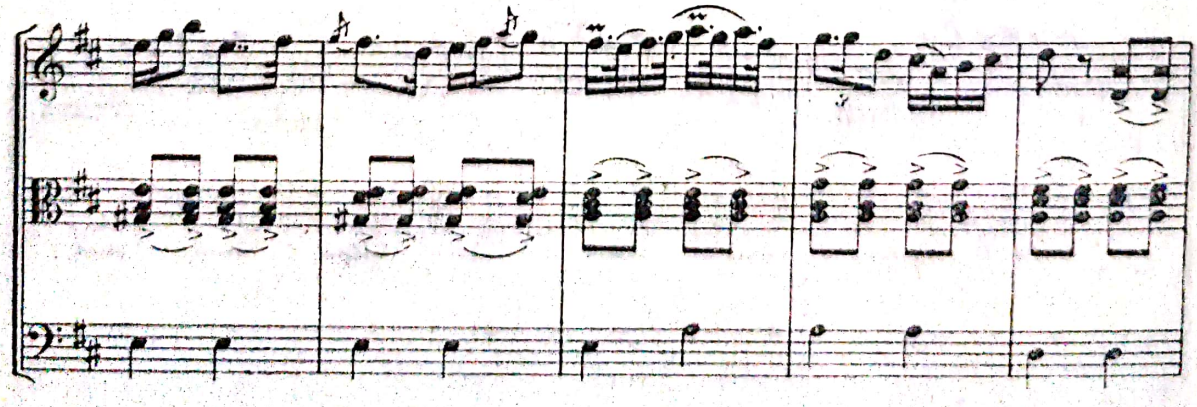


Scanned with OKEN Scanner

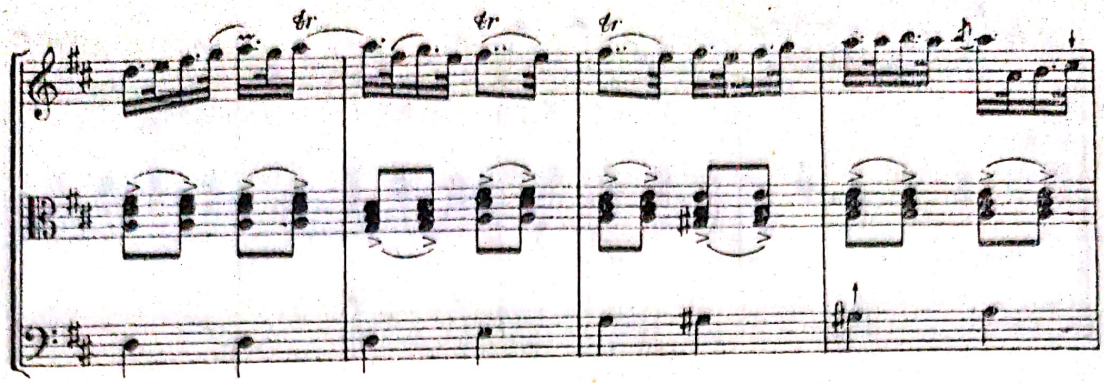


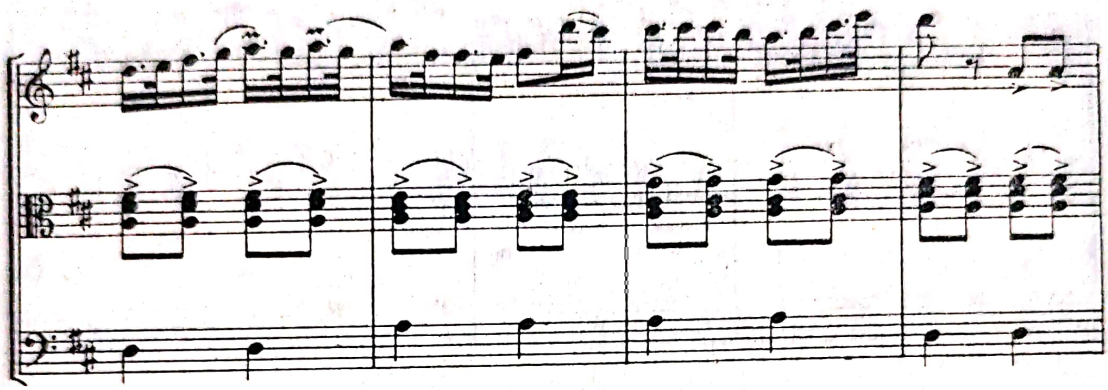


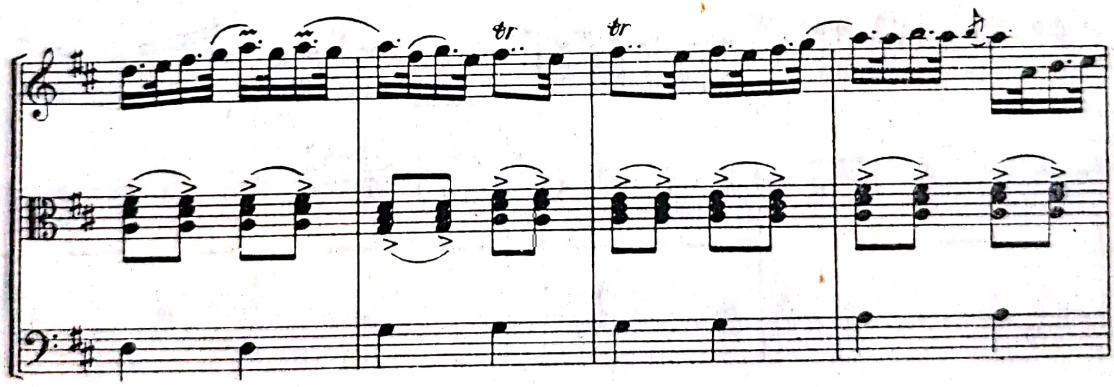


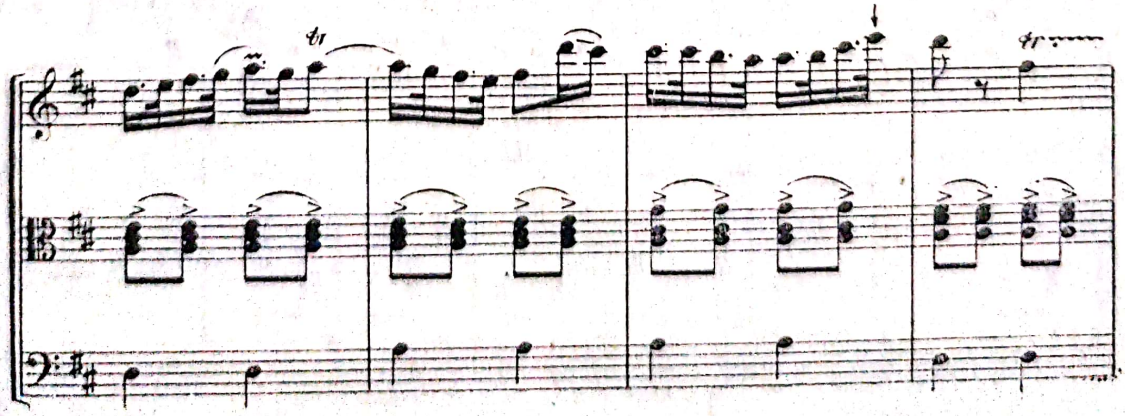


Scanned with OKEN Scanner

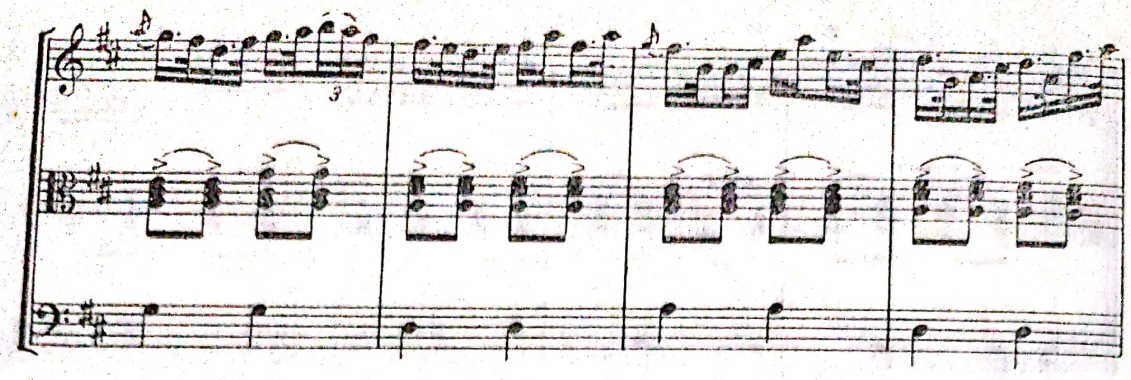


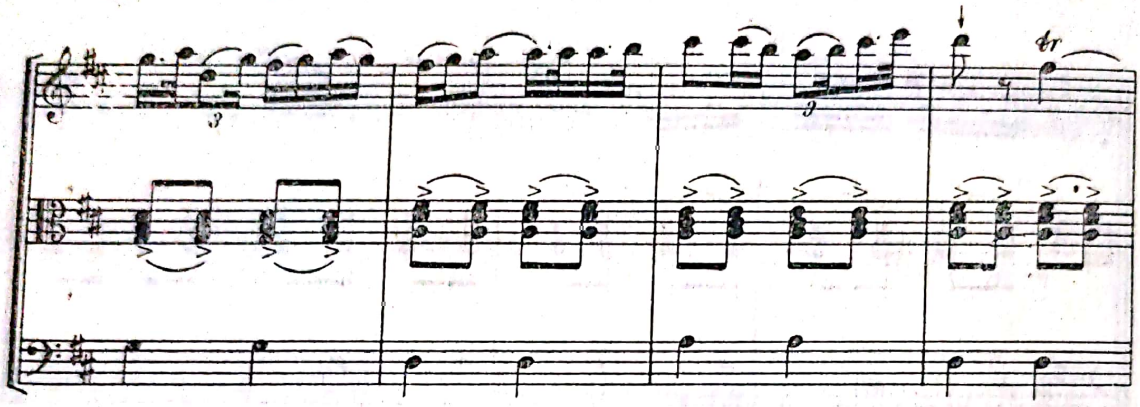


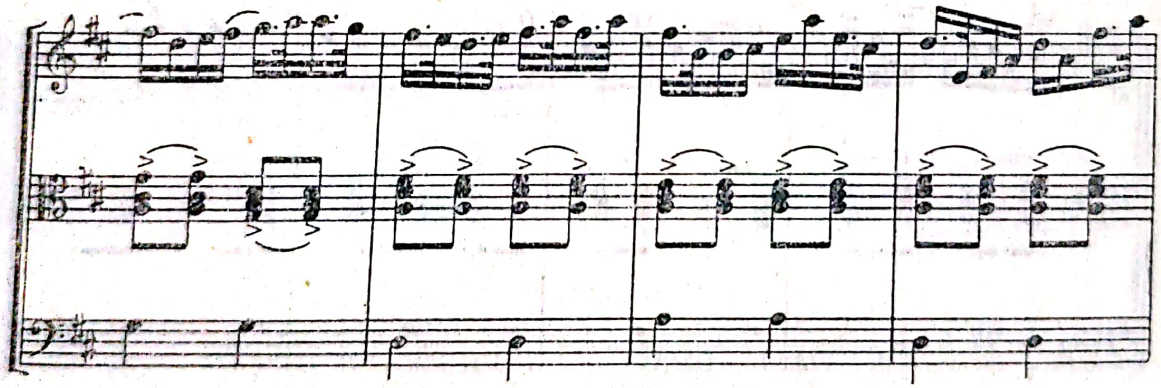


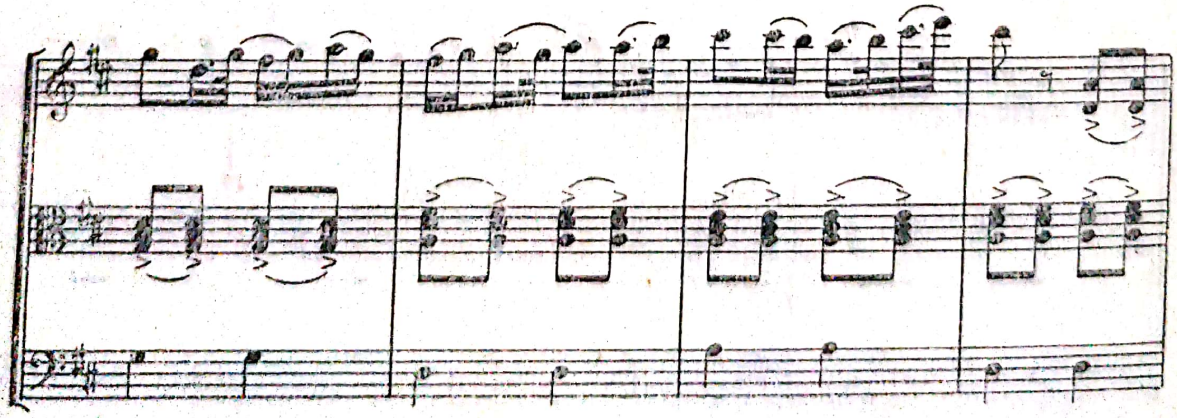


Scanned with OKEN Scanner

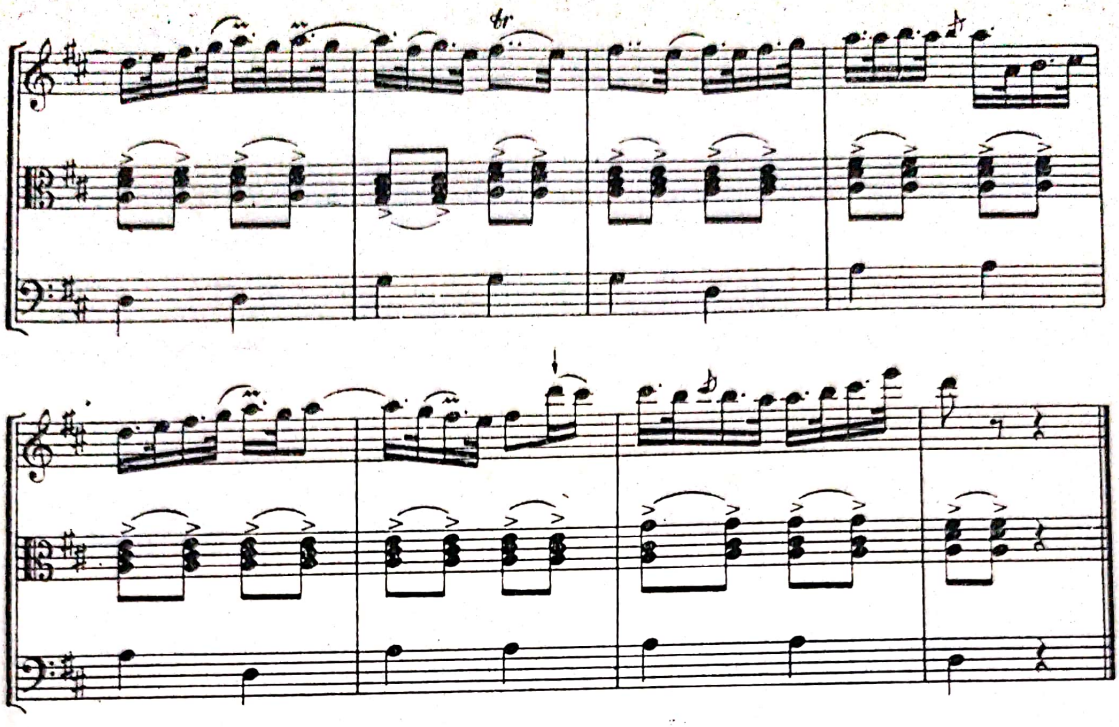








Scanned with OKEN Scanner

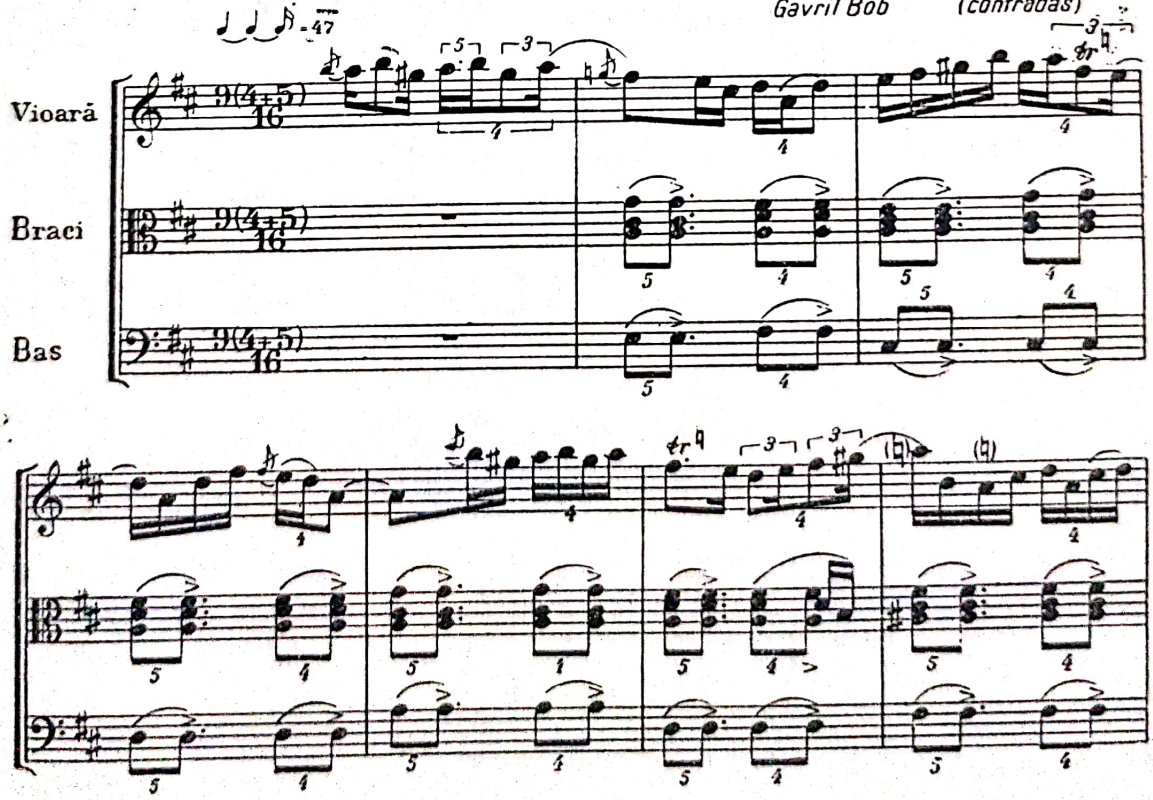


DE-A 'NVÎRTITU

Disc 1396 I-a

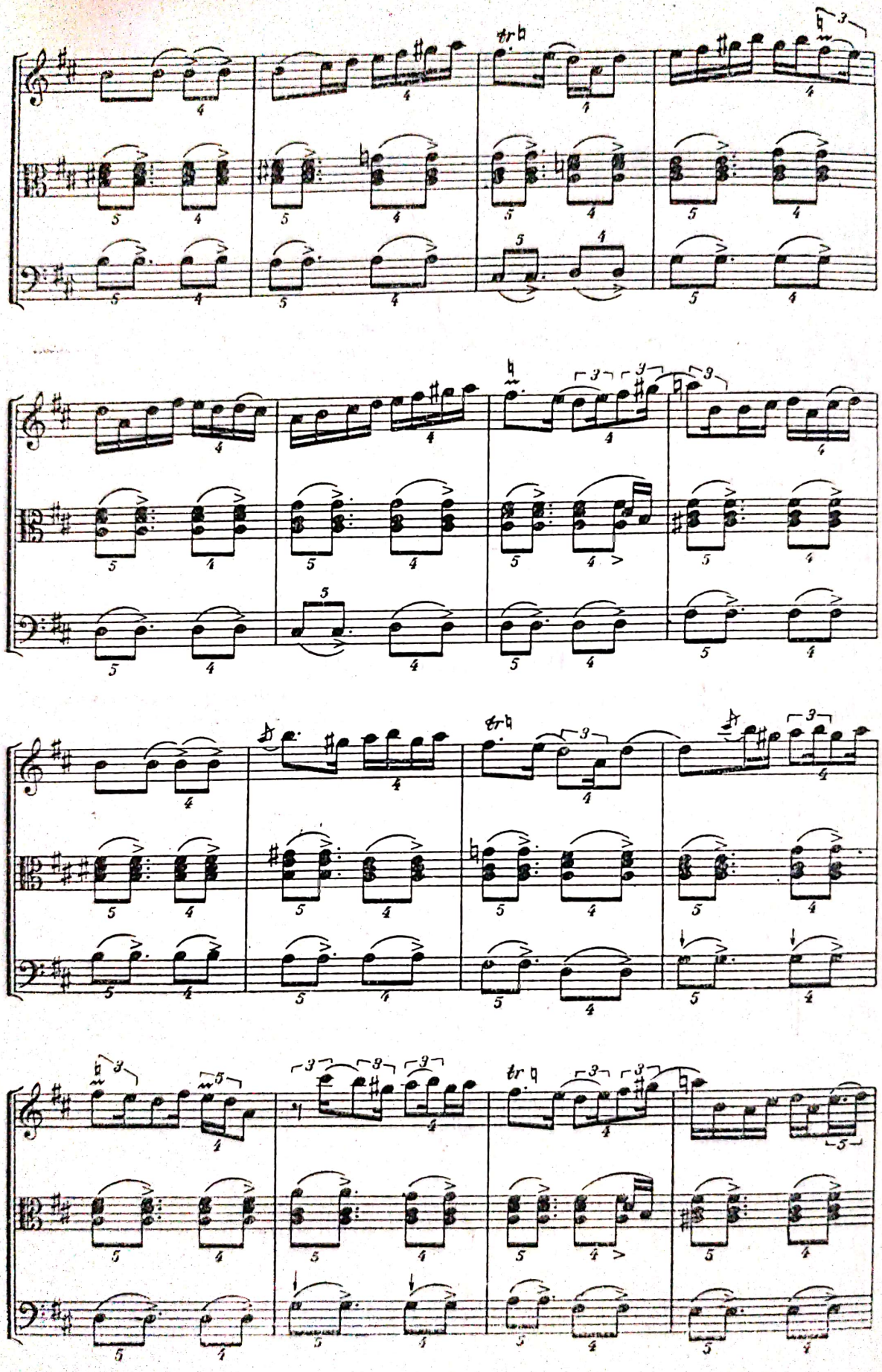
BAHNEA (TÎRNĂVENI - BRAȘOV)

Adalbert Tambor (vioara I)
Oscar But (braci)
Gavril Bob (contrabas)

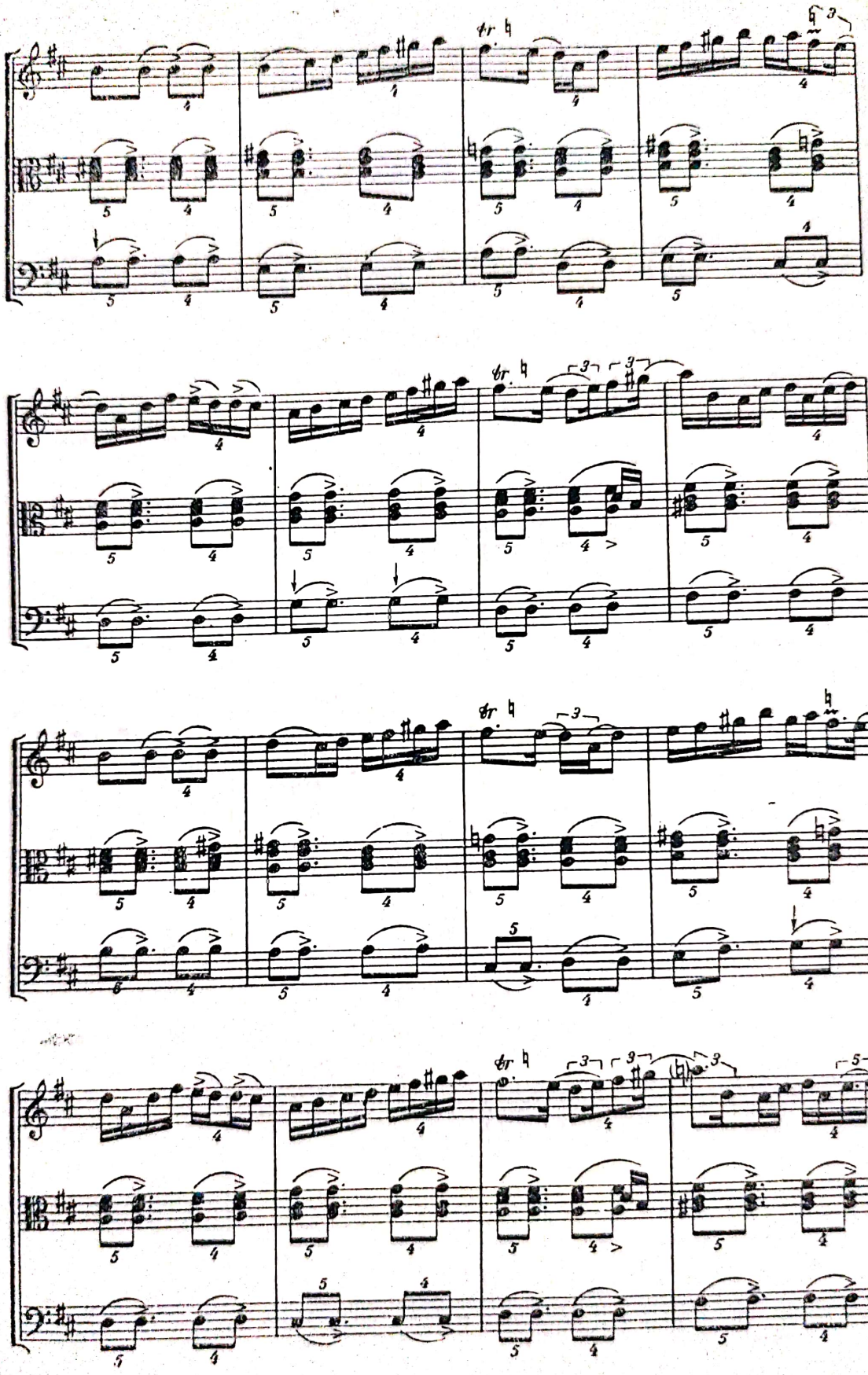


13—997

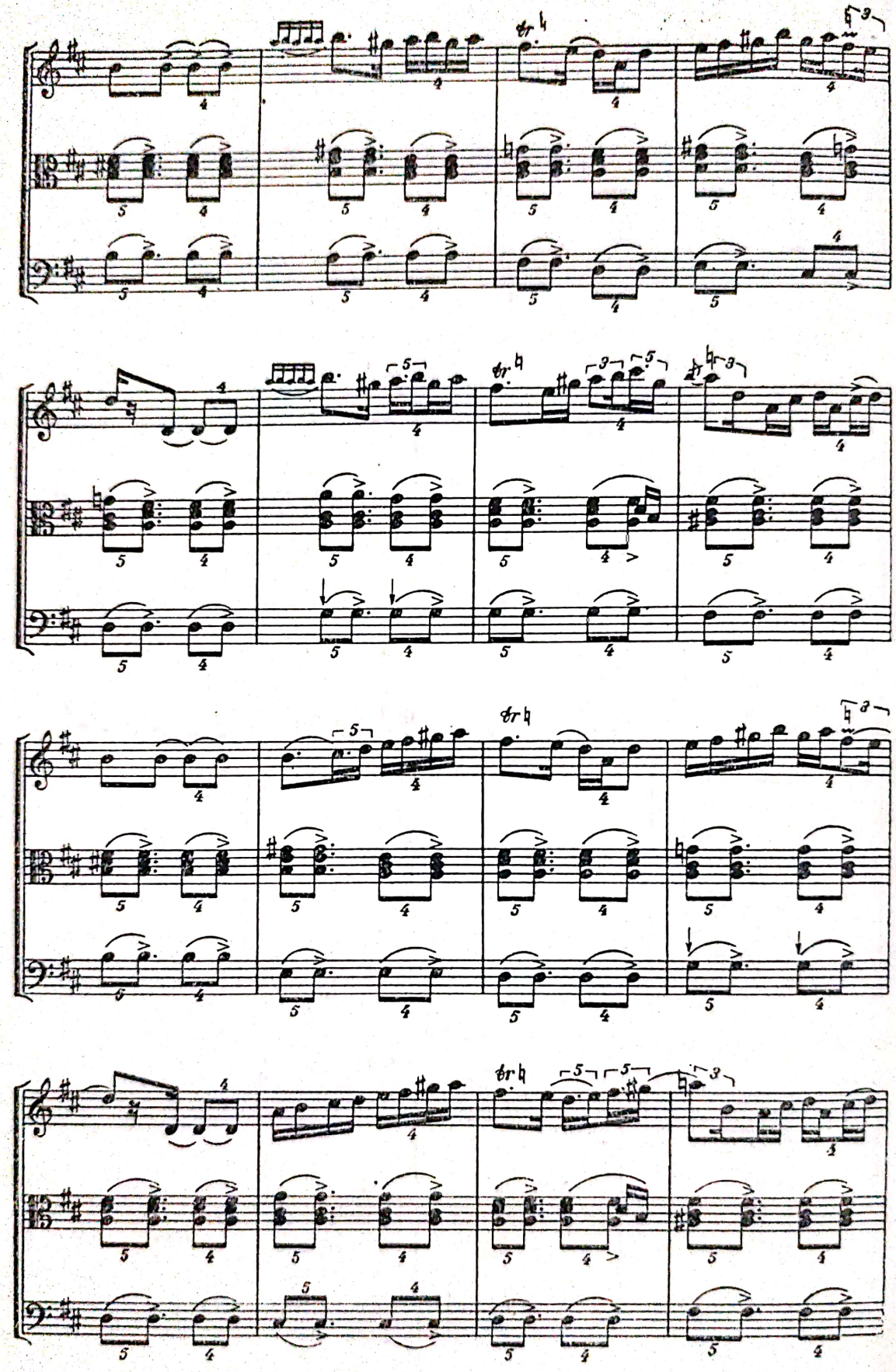
Scanned with OKEN Scanner



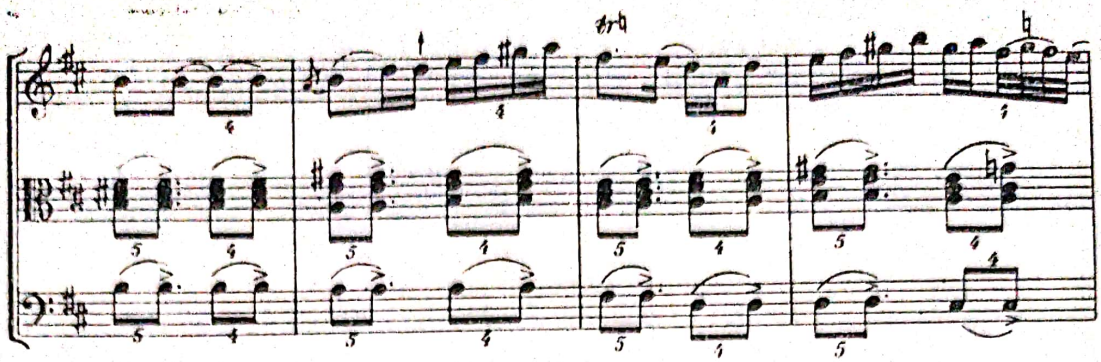
Scanned with OKEN Scanner

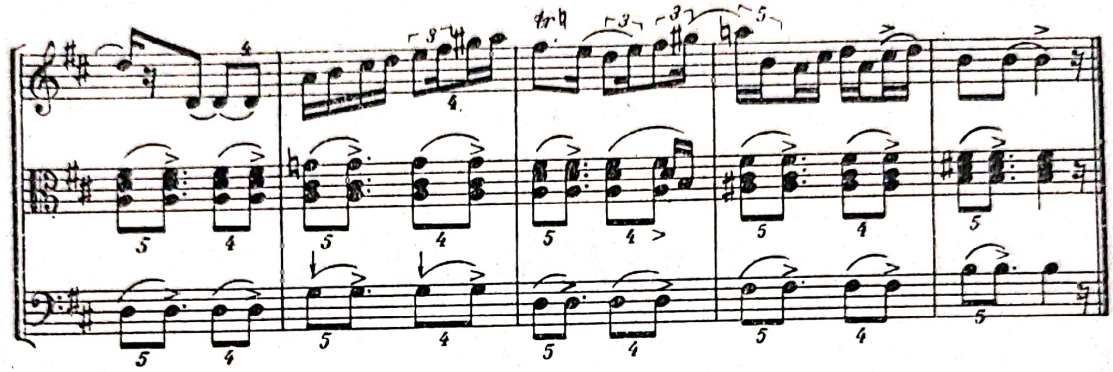


Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner





DE PURTAT

Disc 1396 II-a

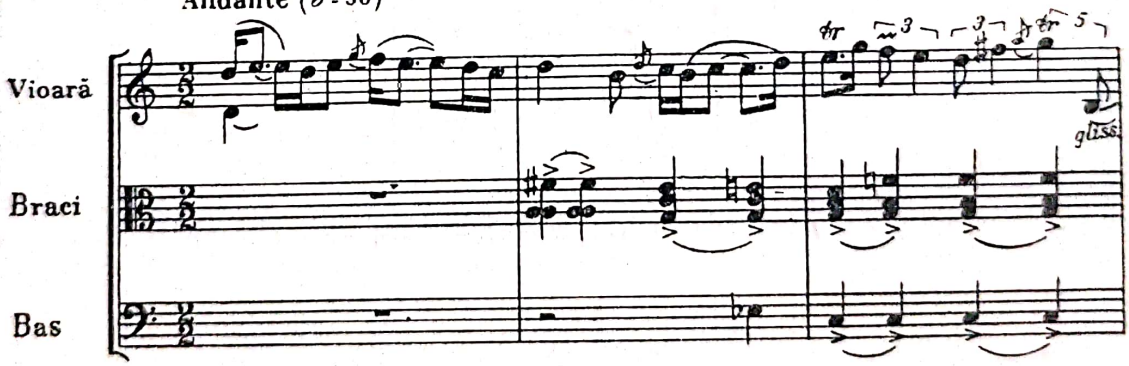
BAHNEA (TÎRNĂVENI - BRAȘOV)
Adalbert Iambor (vioara I)
Oscar But (braci)
Gavril Bob (contrabas)

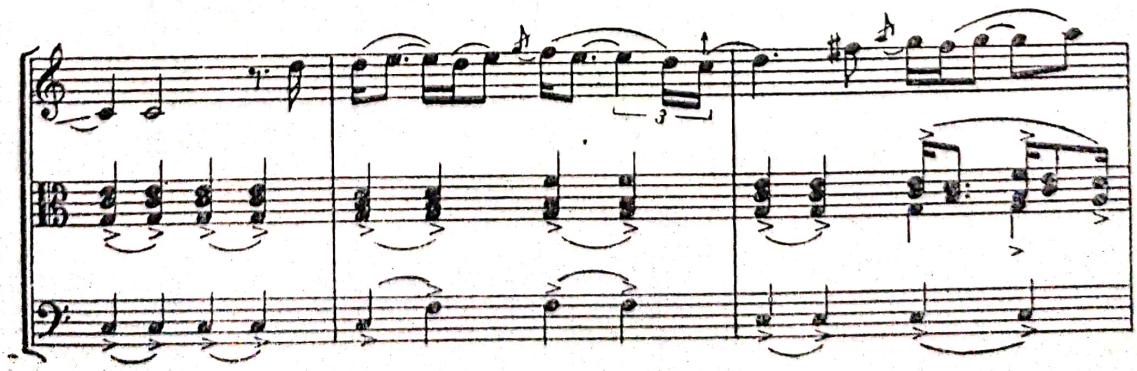
Andante (♩ = 50)

Vioară

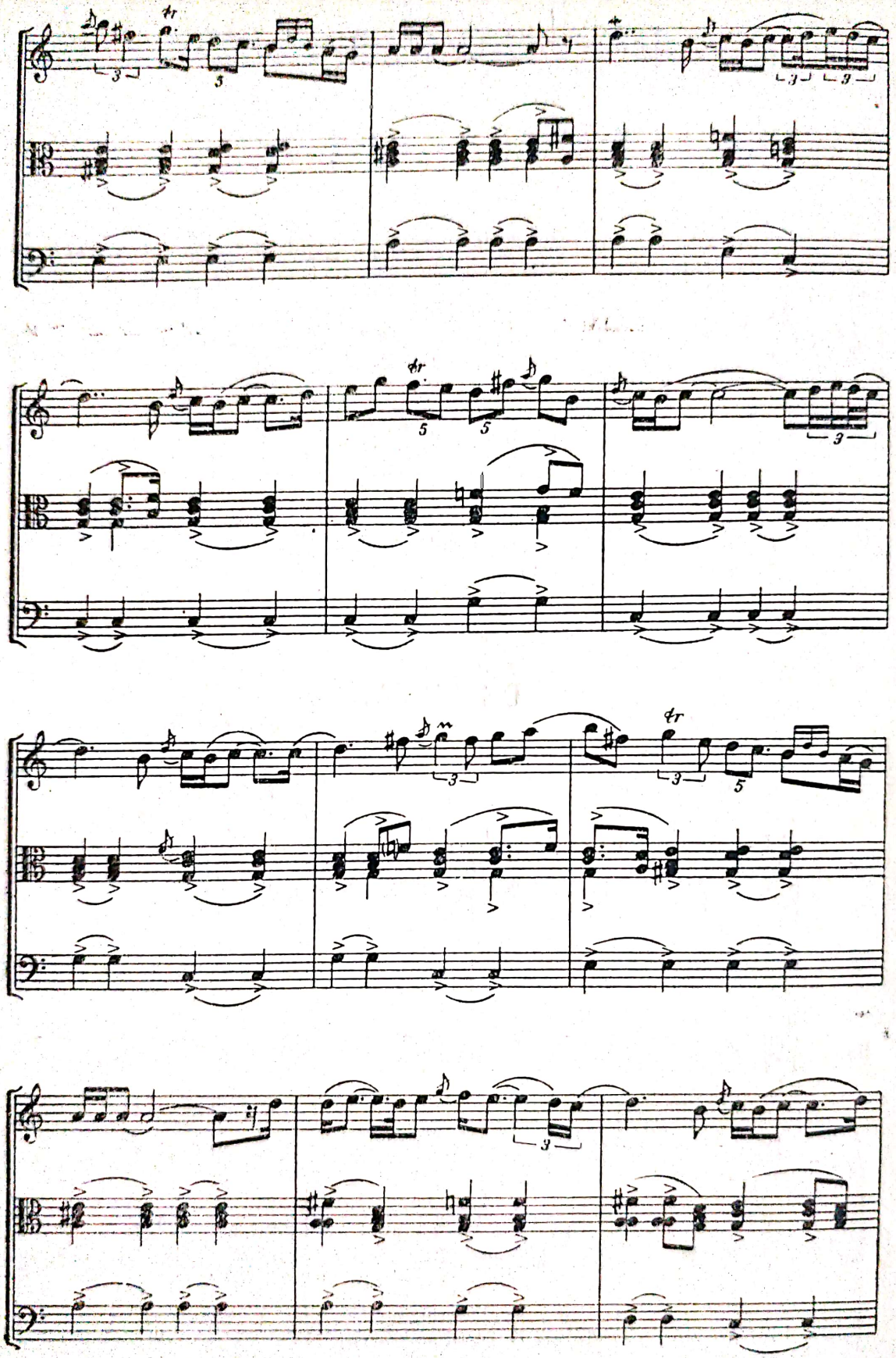
Braci

Bas

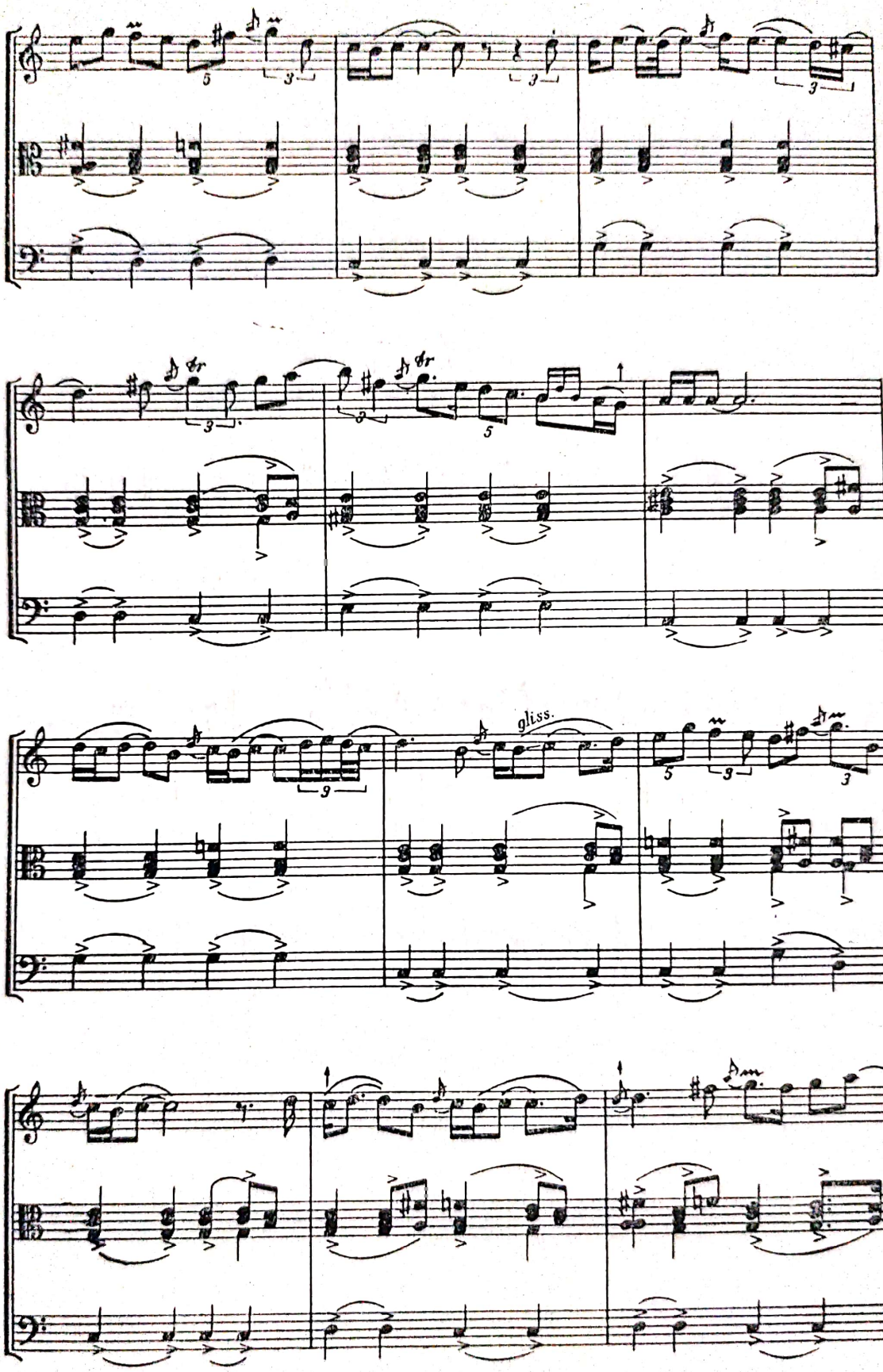




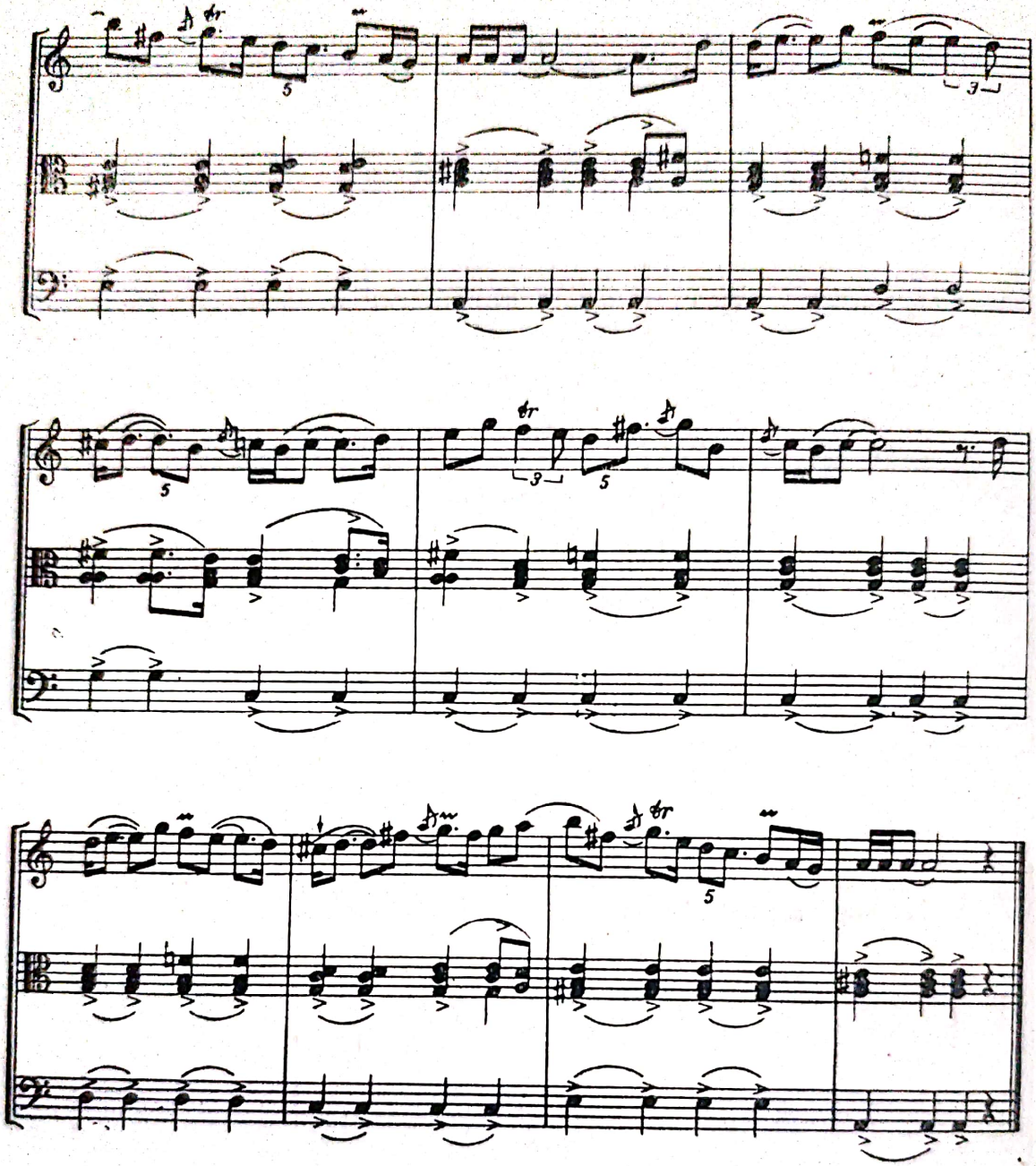
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



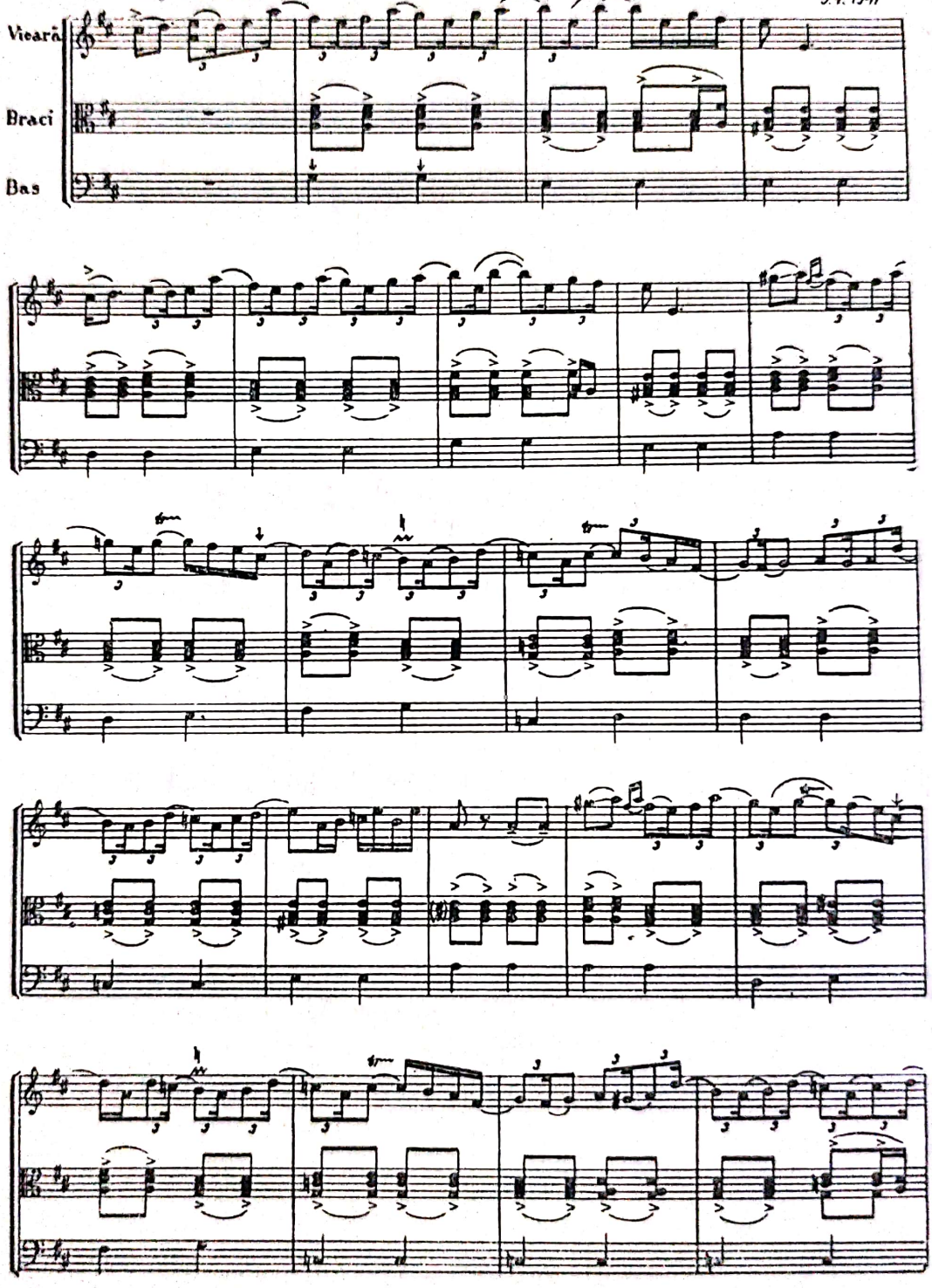
Scanned with OKEN Scanner

Disc 1397-I-a

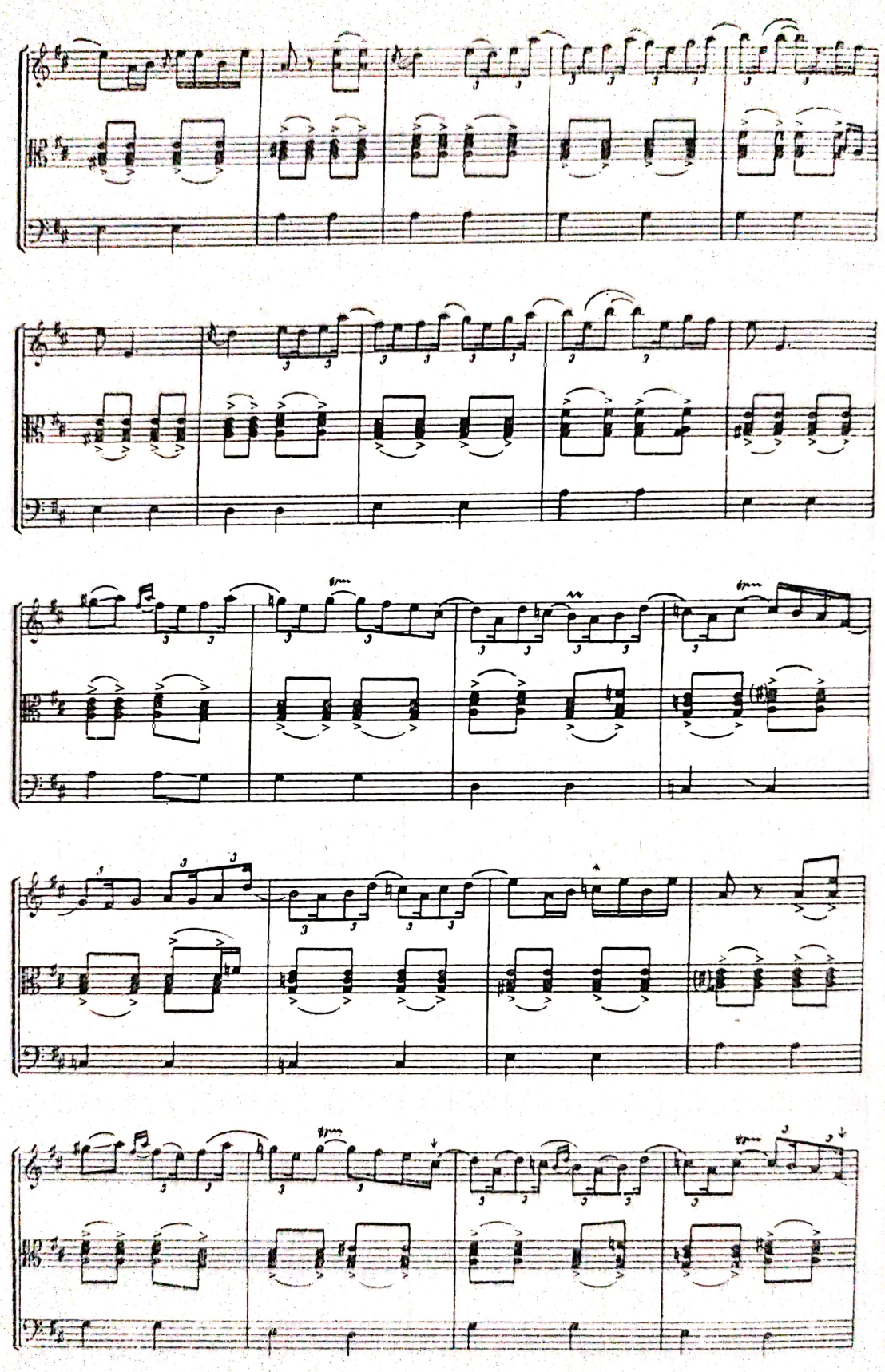
PE SUB MÎNĂ

Bahnea (Tîrnăveni - Braşov)
Adalbert Iambor, Vicară I
Oskar But, Braci
Gavril Bob, Contrabas
5.4.1941

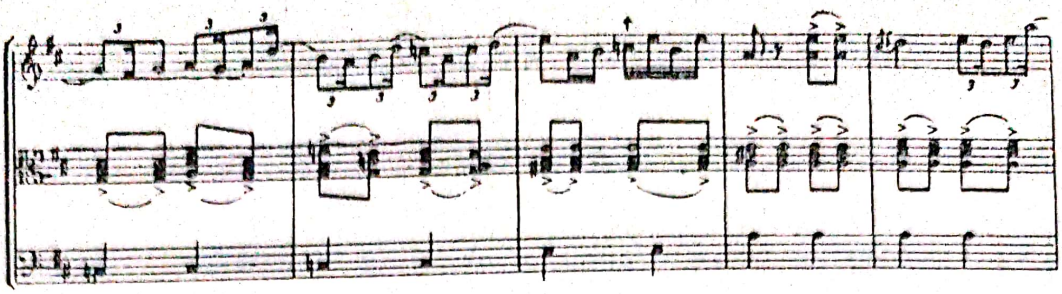
Allegretto (♩ = 118)

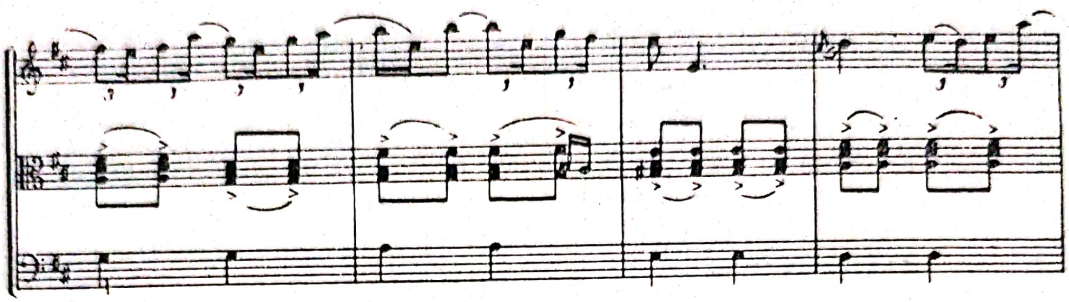


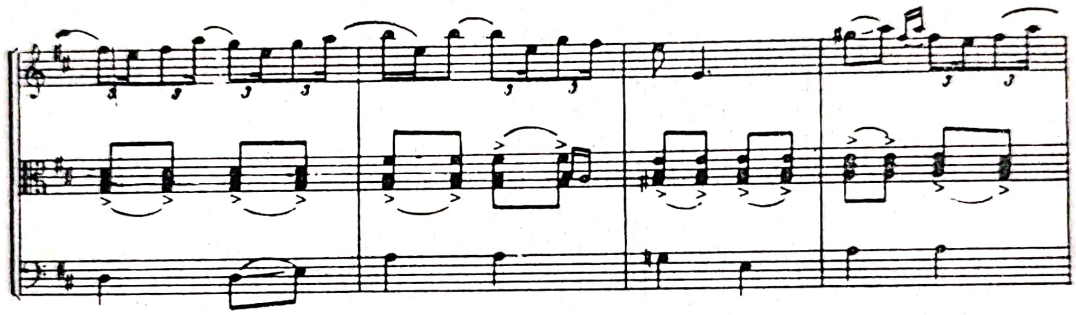
Scanned with OKEN Scanner

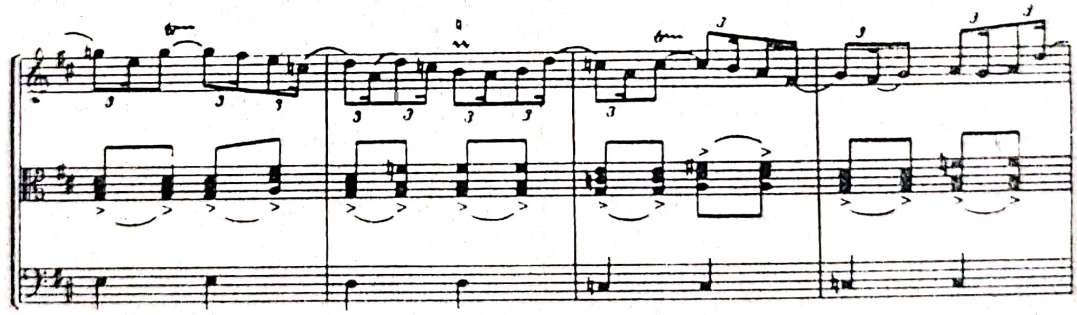


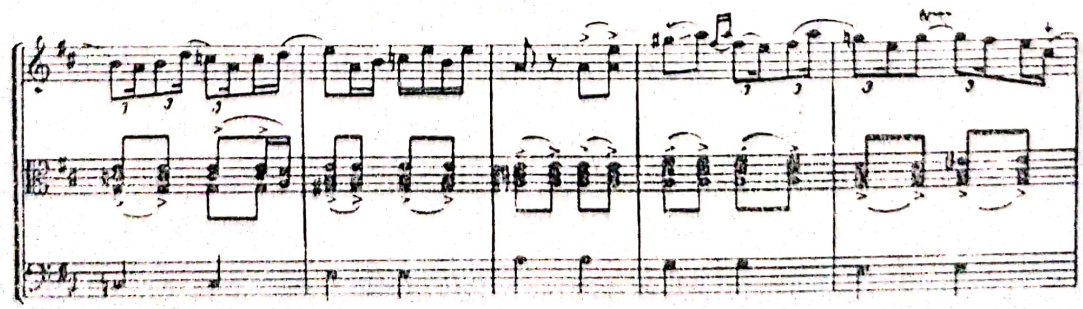
Scanned with OKEN Scanner



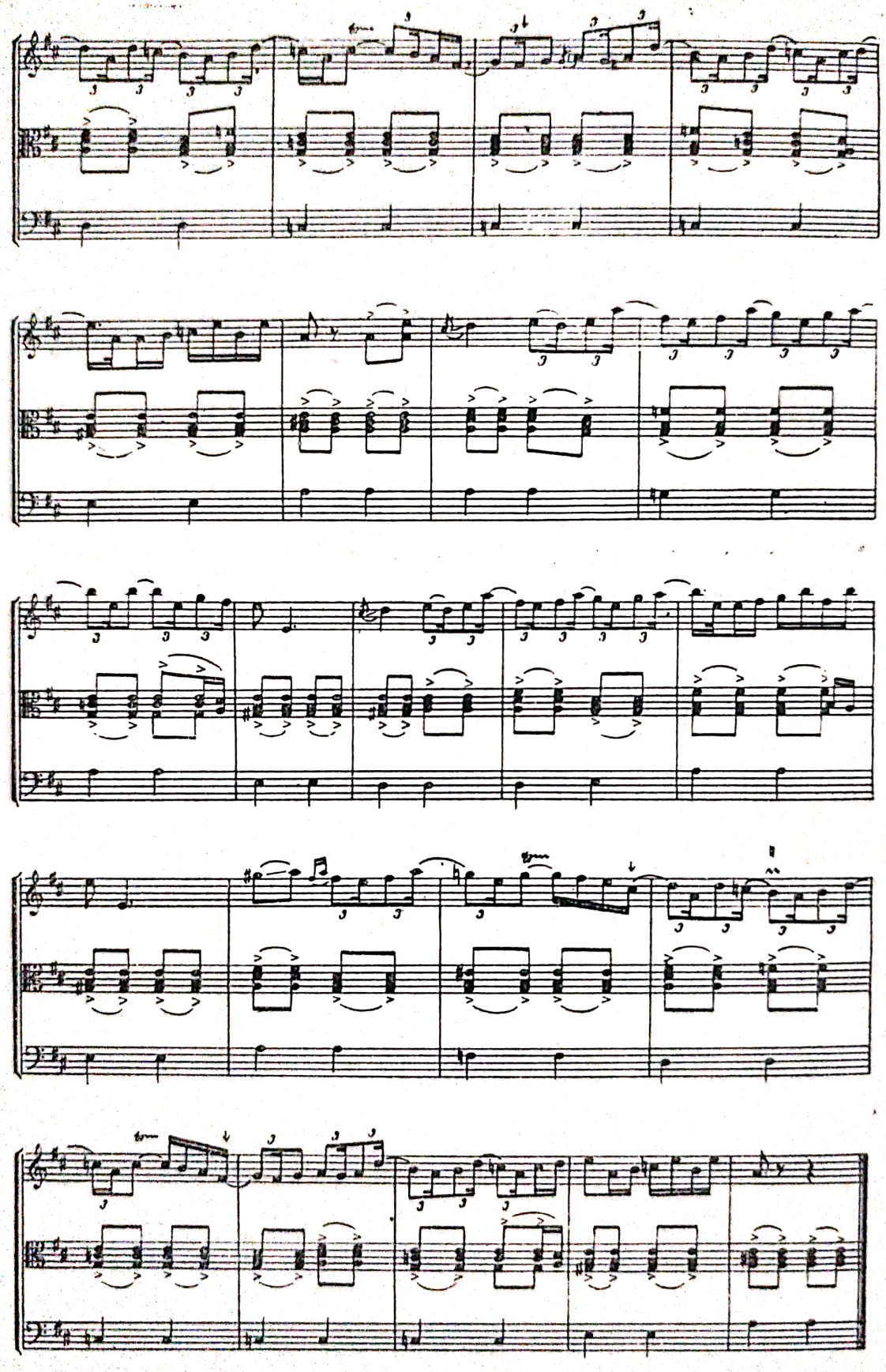






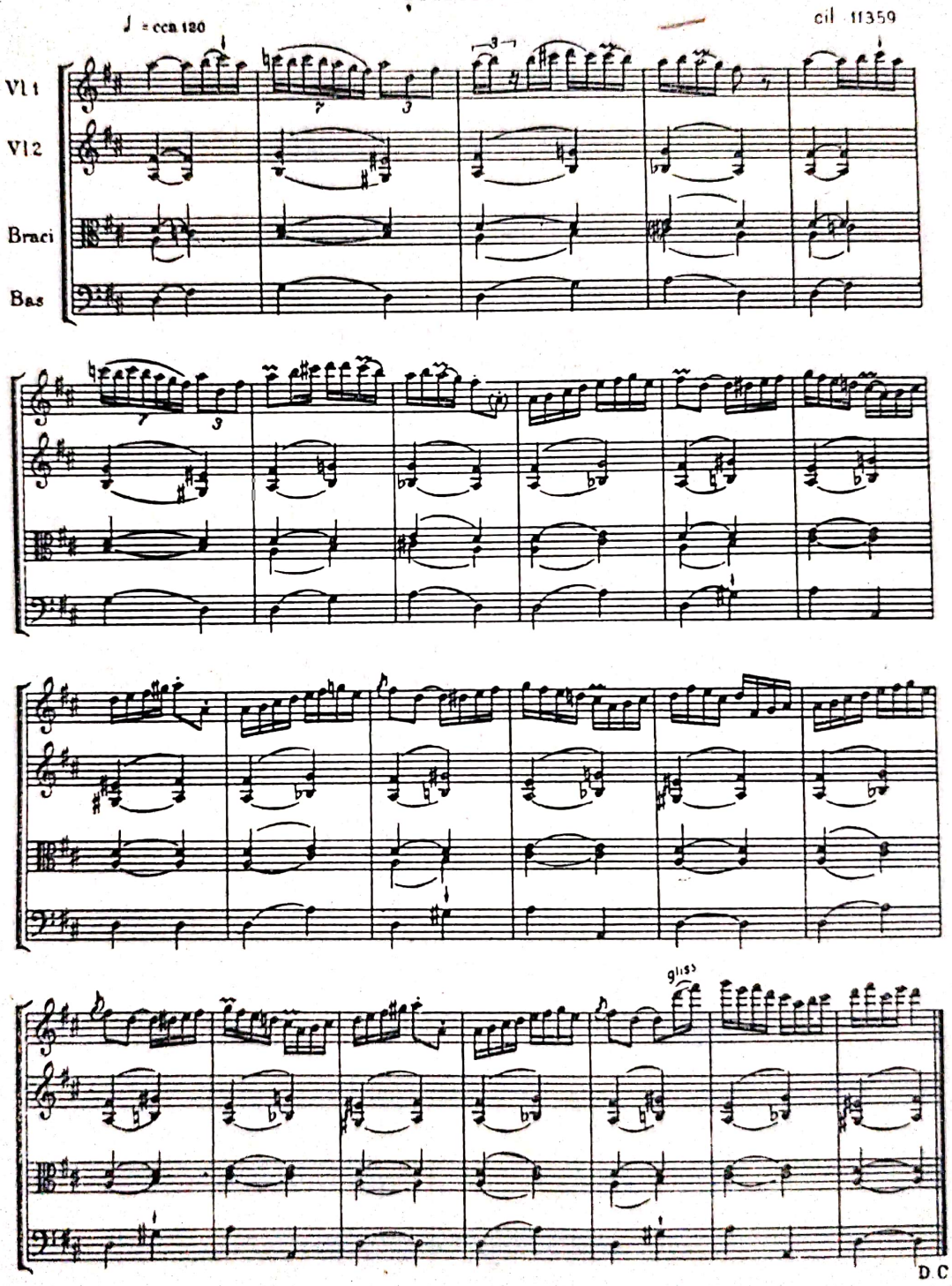


Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

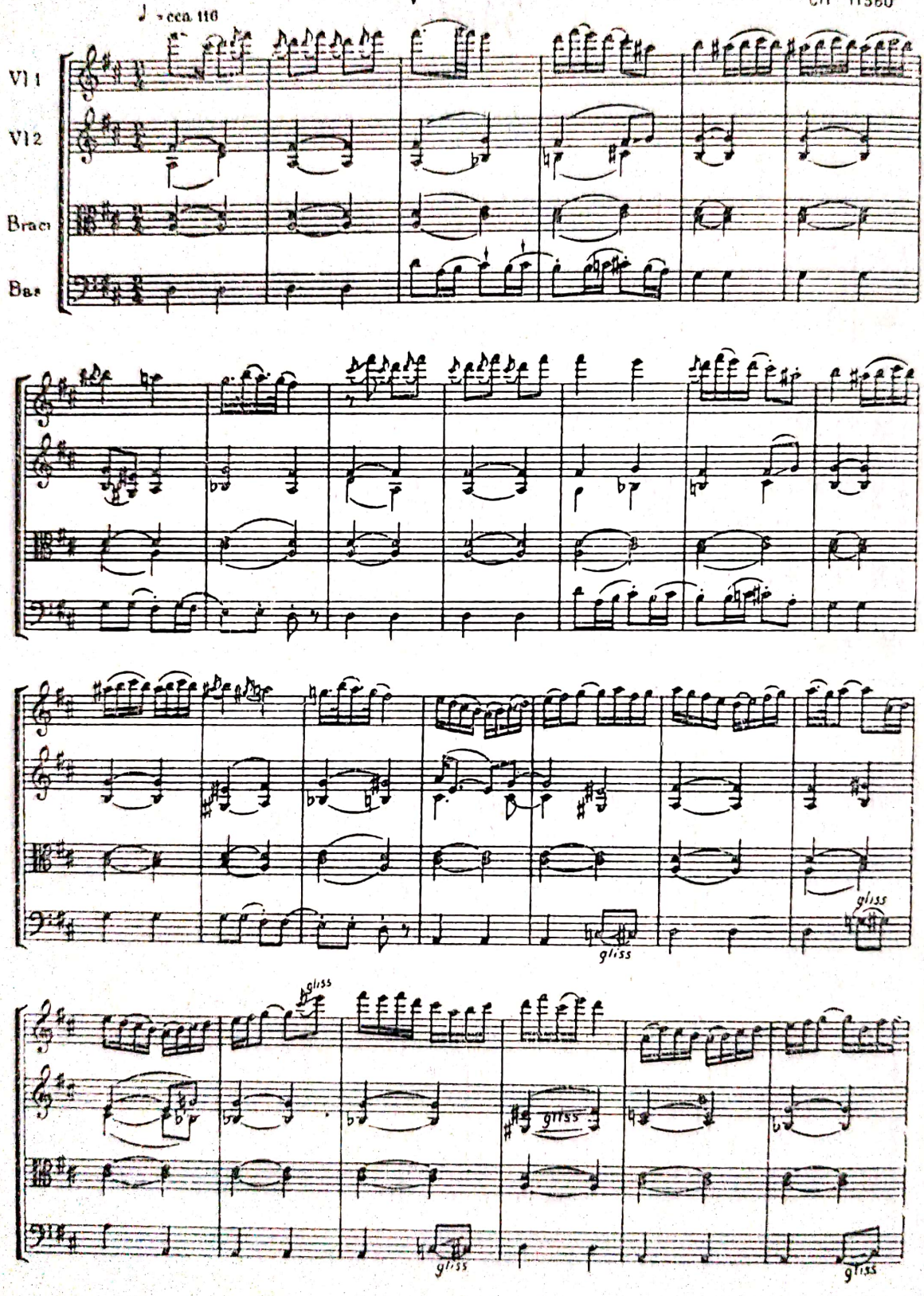
TARINÀ



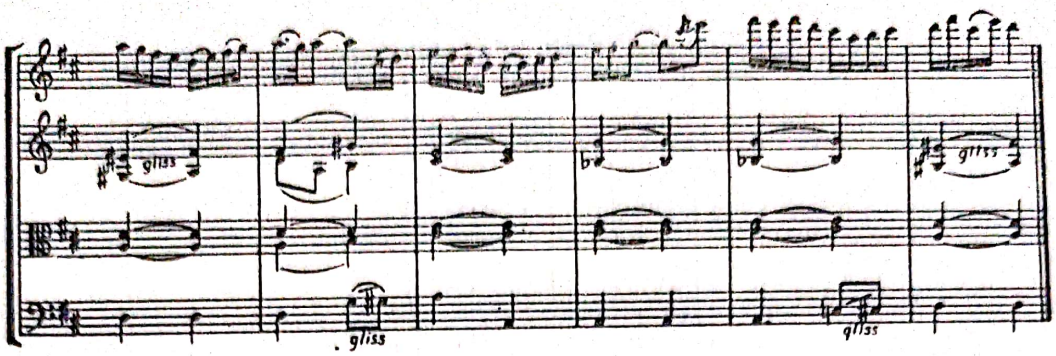
Scanned with OKEN Scanner

ȚARINĂ

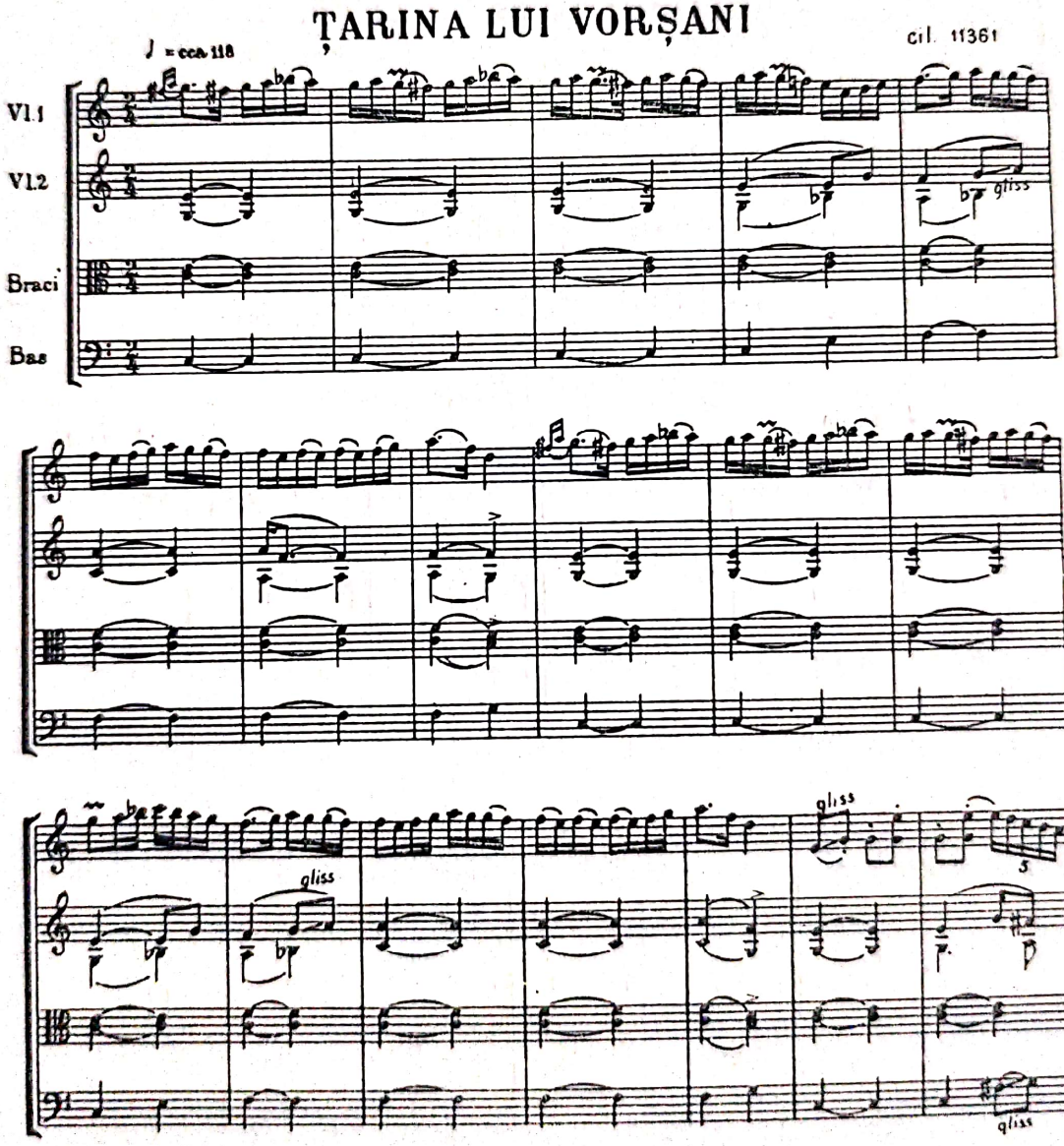
cif 11360



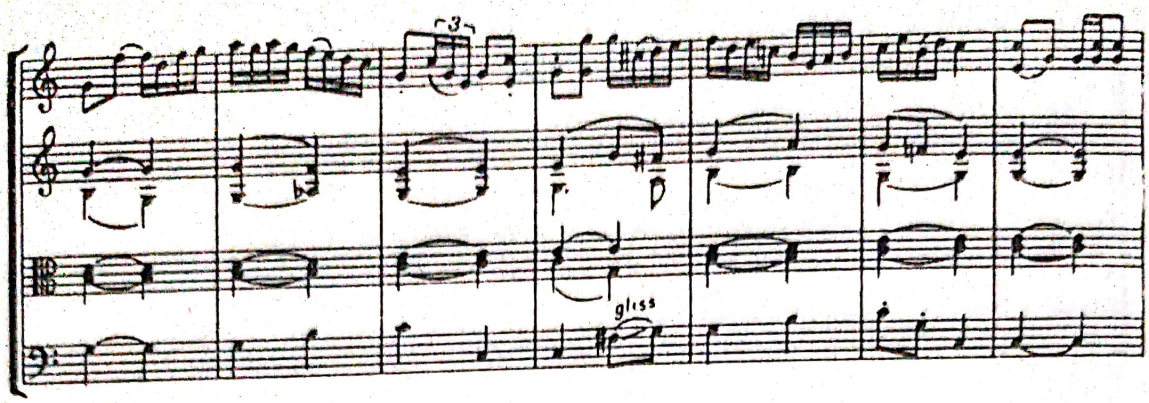
Scanned with OKEN Scanner

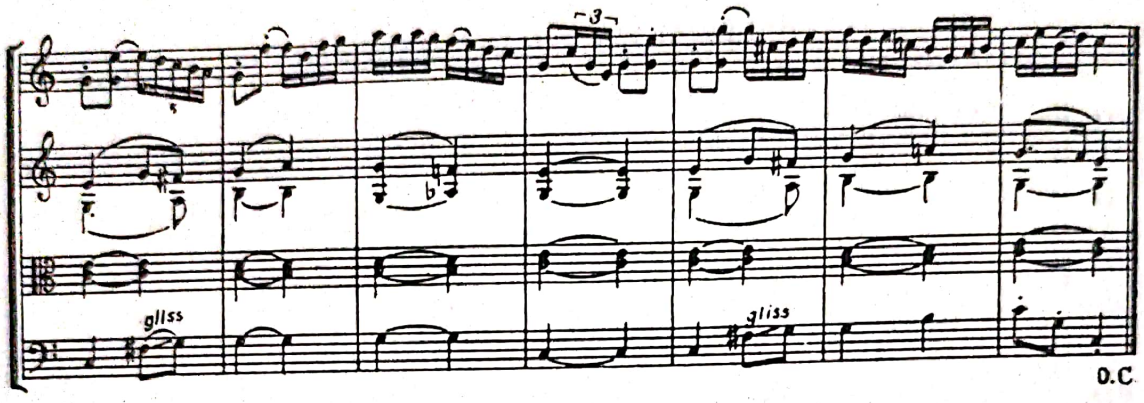


ȚARINA LUI VORȘANI

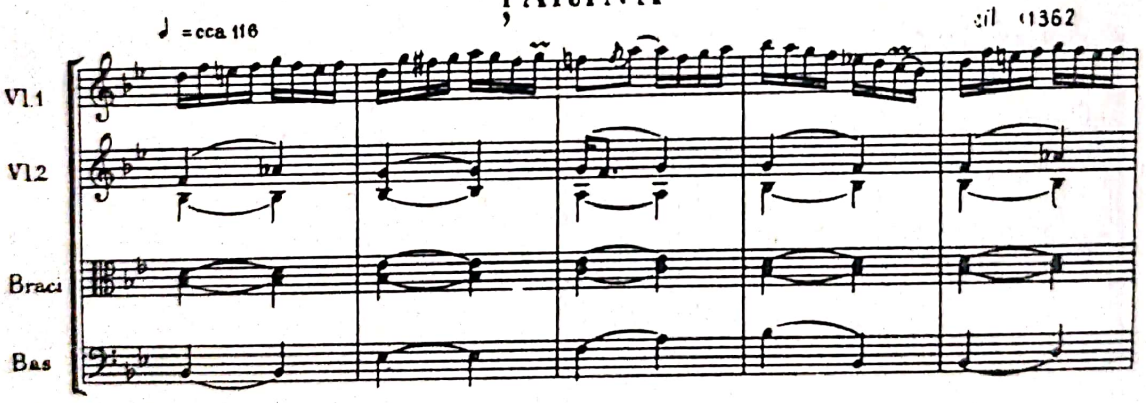


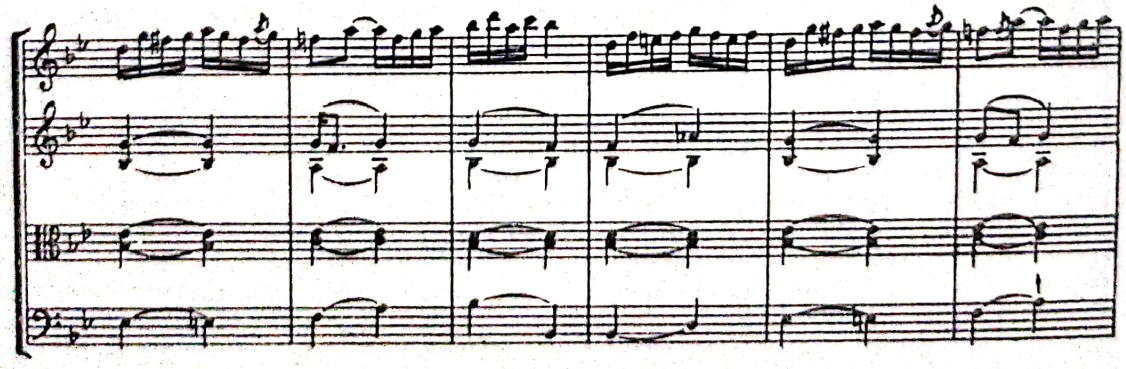
Scanned with OKEN Scanner



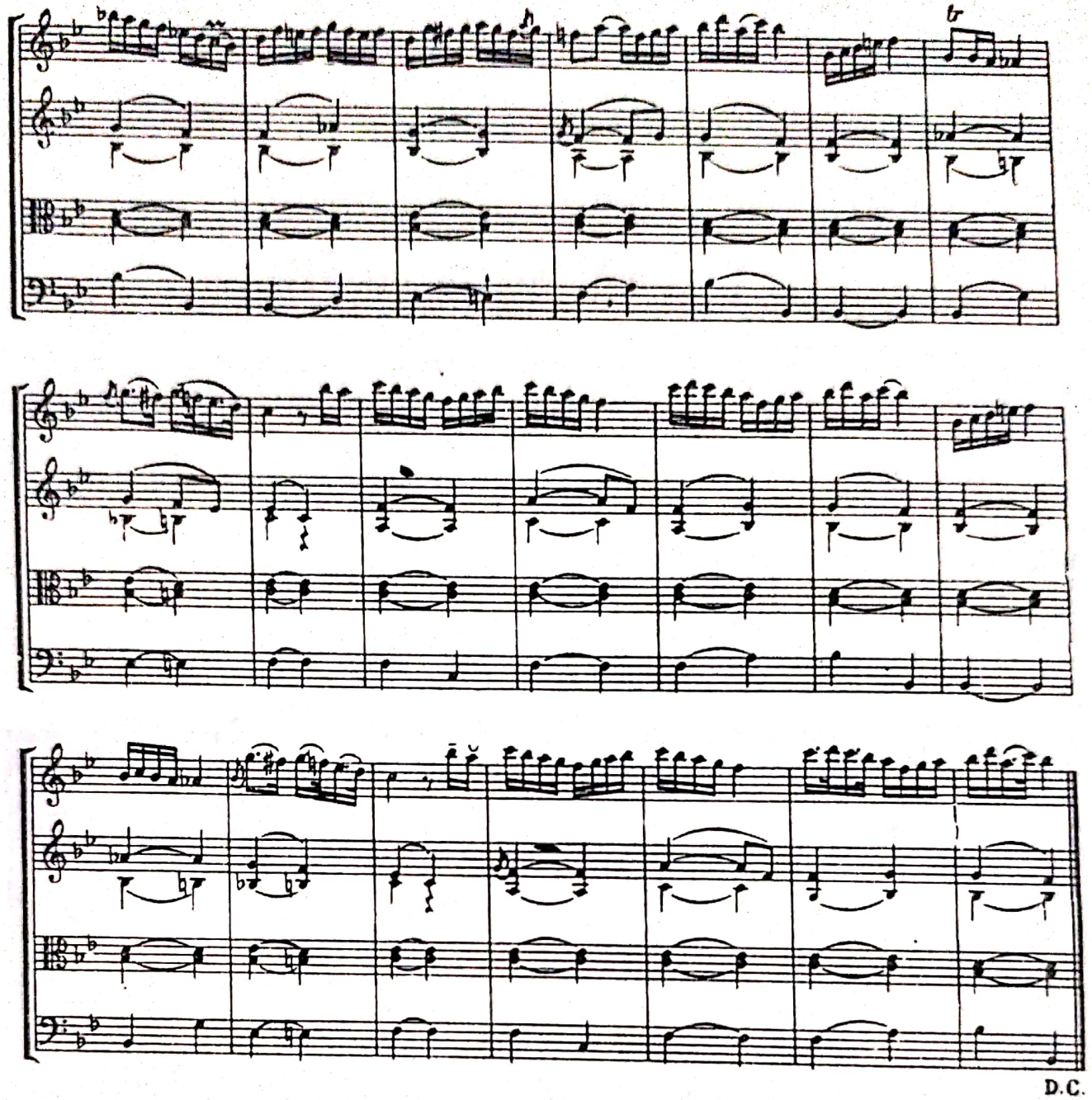


ȚARINĂ





Scanned with OKEN Scanner

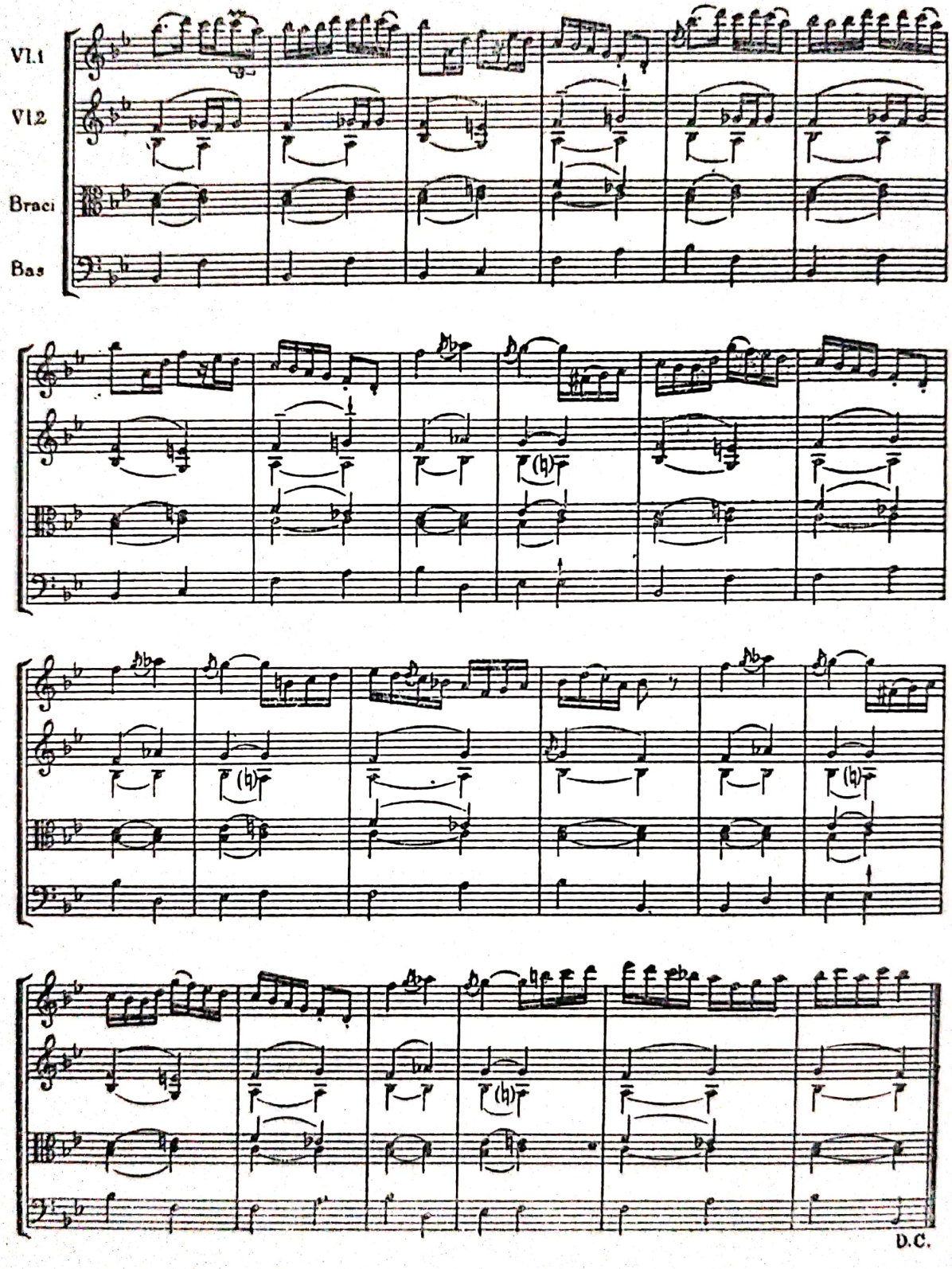


Scanned with OKEN Scanner

ȚARINA DIN BROADĂR

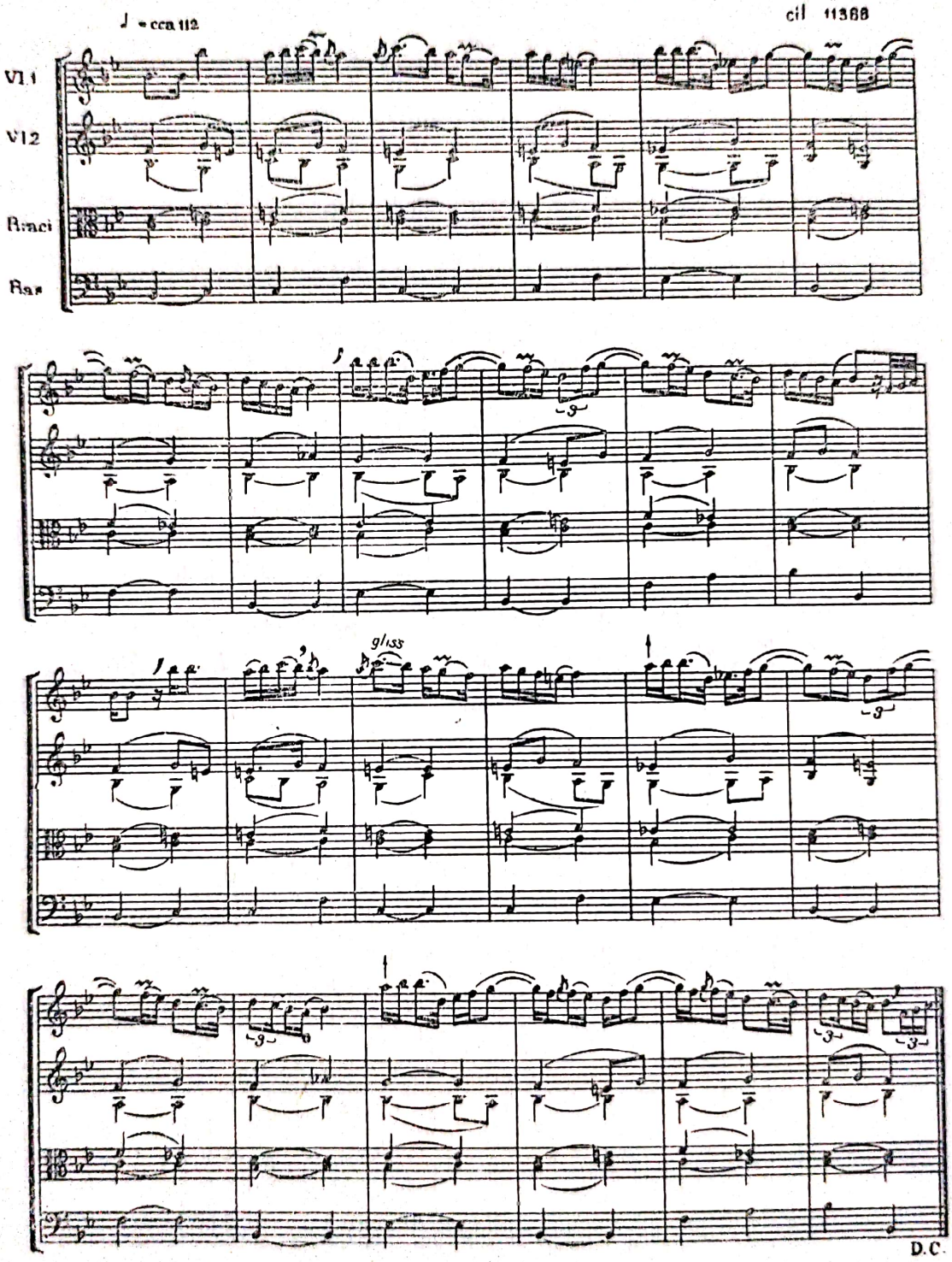
♩ = cca 60

cil. 11365-



Scanned with OKEN Scanner

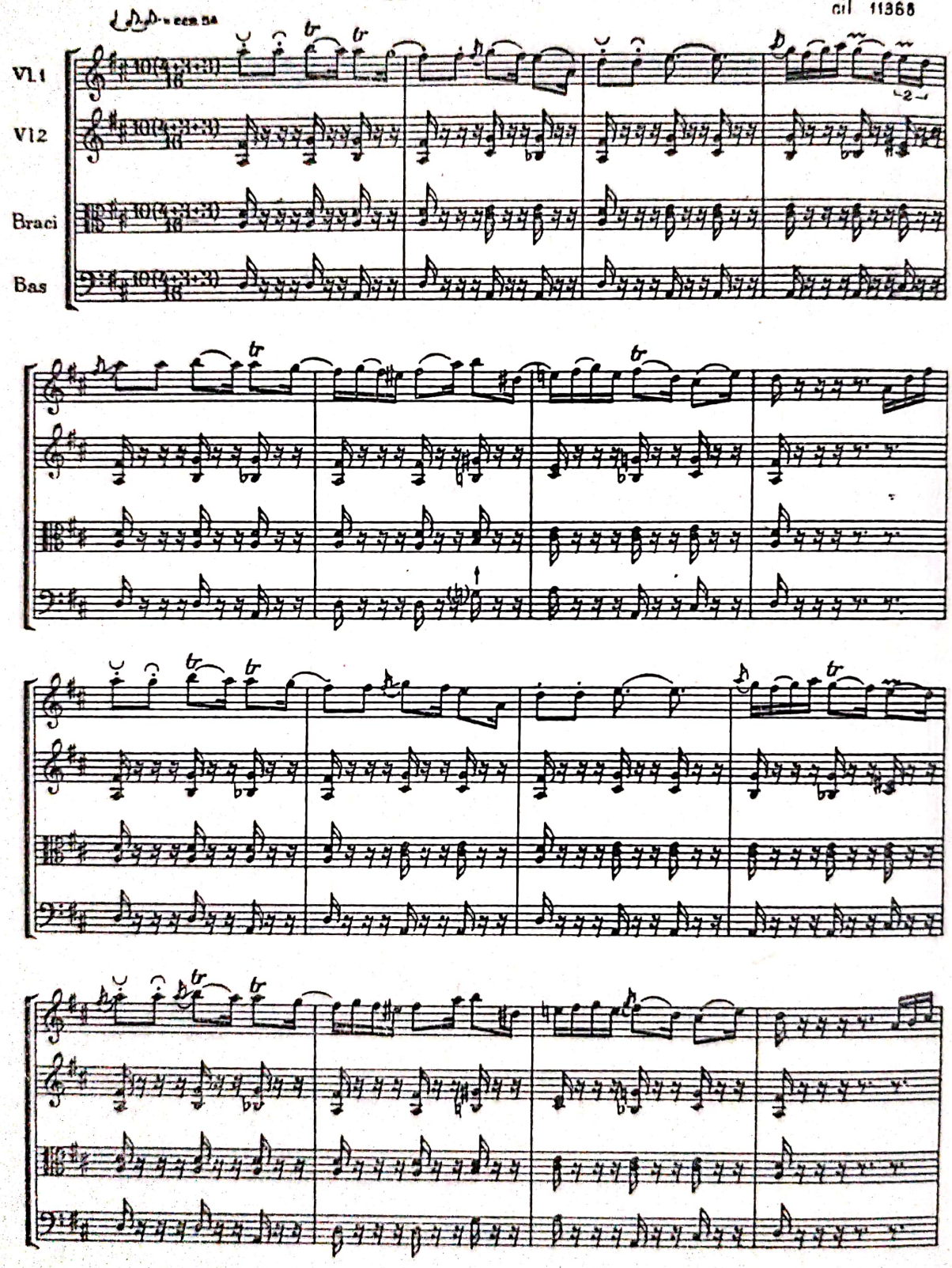
ȚARINĂ



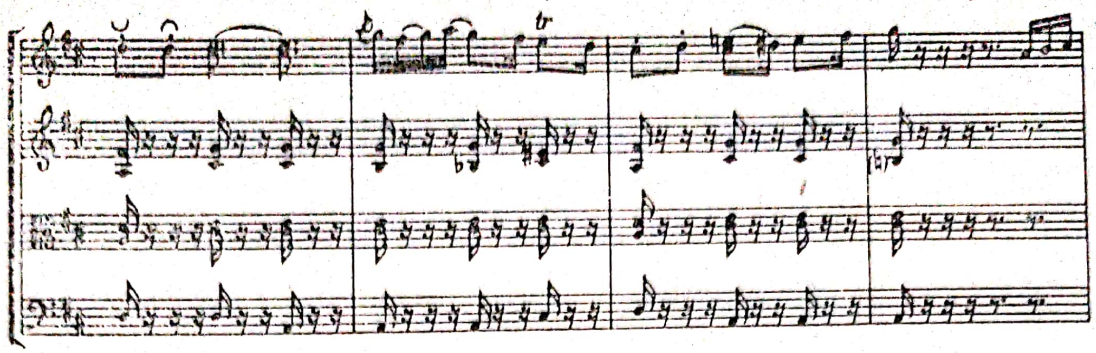
Scanned with OKEN Scanner

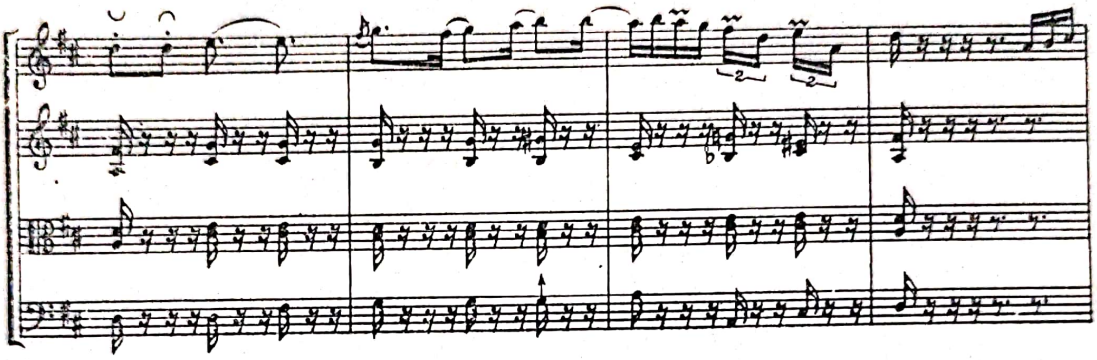
ÎNVÎRTITĂ

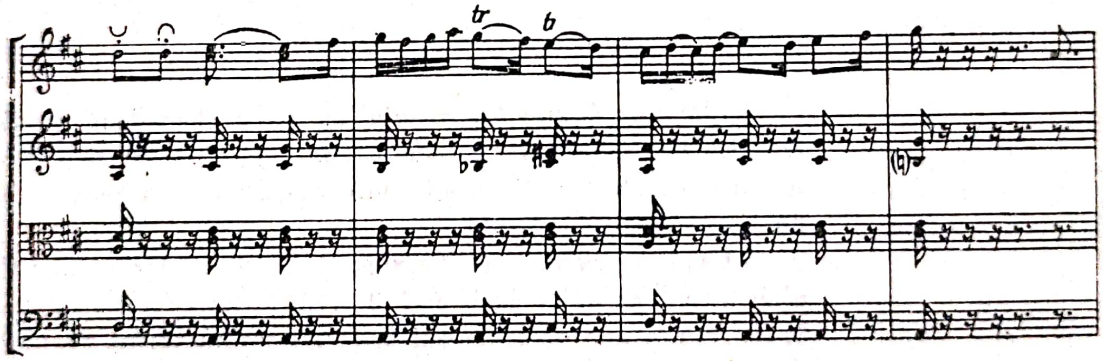
cil 11368

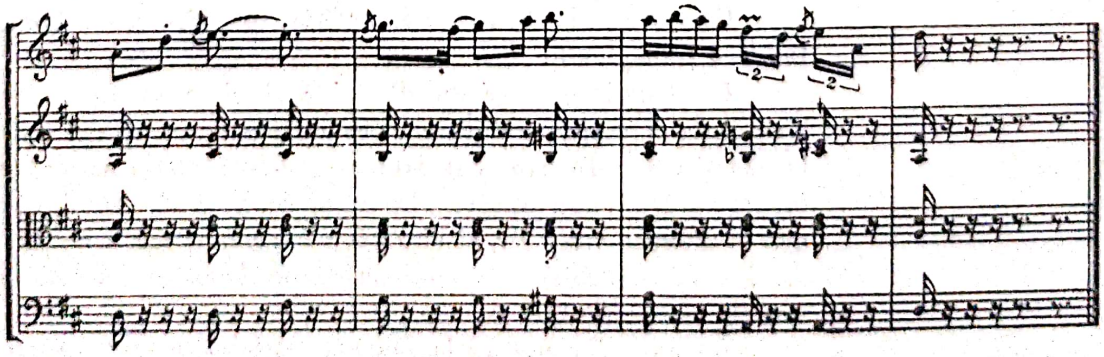


Scanned with OKEN Scanner









Scanned with OKEN Scanner

L'auteur étudie l'harmonie en usage chez deux *tarafs* (ensembles instrumentaux populaires) transylvains, en se servant de ses propres transcriptions qu'il effectua dans le cadre de l'Institut de Folklore de Bucarest.

Le premier *taraf* est villageois. Particularité technique : Emploi d'un alto à chevalet droit et à 3 cordes attaquées simultanément. Il en résulte une mélodie qui apparaît constamment accompagnée de 4 voix harmoniques, selon des lois absolument originales, propres à cet ensemble de 3 instruments (violon, alto, contrebasse).

Ce système harmonique caractérise une aire assez étendue du folklore transylvain.

Le deuxième *taraf* est d'origine citadine et use donc d'instruments à cordes habituels. Les circonstances ayant présidé à la constitution du *taraf* ont également influé sur la naissance d'un langage musical aux affinités plus marquées pour l'harmonie classique que le premier *taraf*. Or, si l'intérêt scientifique paraît sensiblement amoindri de ce fait, sa valeur artistique demeure néanmoins à un niveau assez élevé.

En ce qui concerne la musique spécifique aux *laoutars* (instrumentistes populaires), les deux zones étudiées (le Plateau transylvain et le Pays des Motzi des Monts Apuseni) constituent sans doute — avec une troisième zone qu'il reste encore à explorer en ce sens (à savoir le Banat) — les lieux où l'on découvre les créations populaires les plus intéressantes, les plus savoureuses aussi dans le domaine de l'harmonie.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Vasile Tomescu

SPECIFICUL CONCEPȚIEI ȘI DIVERSITATEA DE STILURI ÎN MUZICA ROMÂNEASCĂ

Unul dintre domeniile în care s-a afirmat din ce în ce mai profund și original aportul artistic al culturii noastre, îl reprezintă creația muzicală. De la începuturile ei, situate în primele decenii ale veacului trecut, creația românească profesională a cunoscut o evoluție continuă, ale cărei puncte culminante sînt atinse o dată cu lucrările lui George Enescu și ale compozitorilor din generația sa, ca și prin creația zilelor noastre, aflată în plină înflorire.

În diferite faze ale dezvoltării sale, muzica românească prezintă o bogată dinamică a orientărilor creatoare, a curentelor stilistice care au influențat formarea generațiilor de compozitori, a diferitelor personalități în cadrul unei epoci date. În același timp, auditoriul poate remarca cu certitudine o seamă de trăsături persistente, de ansamblu, care definesc specificul național al acestei muzici, anumite particularități constante ale concepției artistice, ale sensibilității creatorilor.

Pe măsura creșterii propriei experiențe și a lărgirii contactelor cu creația universală, s-au afirmat noi individualități creatoare, determinînd în permanență înnoirea și îmbogățirea genurilor și modalităților de exprimare abordate. Aceasta s-a petrecut în cadrul unui proces impetuos prin ritmul, proporțiile și sensul ideologic-estetic și tehnic-stilistic al dezvoltării sale. La baza acestui proces stau valorile melosului popular național, de o puternică originalitate, preluate și fructificate de către compozitori în spiritul cerințelor artistice mereu mai complexe.

O primă etapă în istoria muzicii simfonice românești o constituie strădaniile înaintașilor din veacul trecut, care, o dată cu începuturile vieții de concert, au pus și bazele creației în acest domeniu. Este vorba, firește, mai întîi de culegeri și transcrieri de melodii populare pentru uzul orchestrelor de teatru, care au împlinit în acel timp un însemnat rol, contribuind la îmbogățirea spectacolelor satirice, moralizatoare sau educativ-patriotice. O adîncă înțelegere a rostului pe care l-au avut strădaniile înaintașilor în dezvoltarea culturii noastre muzicale ne-o arată, de pildă, Mihail Sadoveanu, atunci cînd subliniază meritele operetei *Baba Hîrca* de Alexandru Flechtenmacher: „Această lucrare ne dă învățămînt că numai ceea ce are rădăcini în fondul sufletului nostru național are rost de existență și valoare durabilă“ [1]. Sau mărturisirea lui Vasile Alecsandri: „Eu am existat pentru neamul românesc numai din ziua cînd stihurile mele au răsunat sub arcușul lui Flechtenmacher“ [2].

Mai apoi compozitori ca George Stephănescu, Eduard Caudella, Constantin Dimitrescu au compus uverturi, rapsodii, „hore simfonice“, poeme simfonice în miniatură, de inspirație populară, piese instrumentale, sonate, cvartete, concerte instrumentale, iar Iacob Mureșianu, Ciprian Porumbescu, Gheorghe Dima, au creat balade, cantate pentru solo vocal, cor și orchestră. În 1869, G. Stephănescu a compus o simfonie de școală, realizată cu un remarcabil meșteșug și înclinație pentru acest gen, deși sub influența directă a tradiției clasice, urmată de cîteva lucrări cu caracter descriptiv-programatic.

---

1. Mihail Sadoveanu, *Evocări* (București, 1954, pag. 72).
2. „România Muzicală“ (nr. 4 din 15 februarie 1898).

În linii esențiale, creația simfonică a înaintașilor se afirmă pe două planuri, pe de o parte lucrări cu caracter rapsodic-coral, întemeiate pe melodii autentice ale folclorului, pe de altă parte lucrări instrumentale sau orchestrale bazate pe principiile prelucrării tematice în care însă nu pătrunsese decît prea puțin melodica de inspirație populară. Abordarea genurilor instrumental-simfonice de amploare, bazate pe principiul dezvoltării melosului cu caracter național, punea în fața compozitorilor problema găsirii unor soluții de învești mîntare armonică și polifonică adecvate unei structuri ritmico-modale specifice. Această problemă nu putea fi încă dezlegată în cadrul orizontului ritmic, modal și arhitectonic limitat la folclorul orășenesc și influențat în parte de concepția muzicii orientale — care a convieţuit în acest mediu cu muzica de obîrșie autohtonă — pe de o parte, și de cea a muzicii occidentale de salon, pe de altă parte. Totuși, trebuie neapărat să avem în vedere diferențierea ce se manifestă treptat dar evident între etapele străbătute de înaintași de la primele lucrări ale lui Ludovic Wiest și Alexandru Flechtenmacher — anii 1840—1850 — pînă la opera *Petru Rareș* de Caudella — prezentată în premieră în 1900. Această diferențiere se relevă atît prin creșterea meșteșugului componistic cît și prin apropierea treptată de folclorul autentic, care atinge un punct de răscruce în domeniul coral, o dată cu cele *12 melodii naționale*, „scrise și armonizate conform gamelor în care sînt cîntate“ de către Gavriil Musicescu. Faptul că o parte din materialul tematic folosit de Iacob Mureșianu în lucrările sale, de pildă, s-a transmis pe un plan superior din punct de vedere artistic în rapsodiile lui George Enescu demonstrează și în acest domeniu teza că micile creșteri cantitative — acumularea de melodii de o autenticitate crescîndă și îmbogățirea experienței de valorificare a acestora — duc la salturi fundamentale în concepția și realizarea muzicii naționale.

Cu toate că purtau pecetea începutului de drum, creațiile de diferite forme și genuri, în ciuda unor limite vizibile în ce privește originalitatea realizării, aveau meritul de a stimula atenția muzicienilor și a publicului pentru creația simfonică, pregătind condițiile în vederea etapei următoare.

Aceasta este inaugurată cu *Poema română* și Rapsodiile de George Enescu, urmate de alte lucrări ca simfoniile, suitele, *poemul simfonic* „*Vox maris*“, *Uvertura de concert*, *Simfonia de cameră*, iar în domeniul operei de tragedia lirică *Oedip*, în care marele compozitor român se afirmă ca unul dintre cei mai de seamă creatori ai primei jumătăți a veacului nostru. Sintetizînd într-un fel propriu cuceririle muzicii universale, clasice, ca și pe cele din vremea sa, valorificînd pe o treaptă net superioară experiența înaintașilor muzicii naționale, George Enescu a dezvăluit în mod strălucit forța generatoare de originalitate, și profunzime artistică a folclorului muzical românesc. Reprezentînd raporturi diferite ale compozitorului față de creația populară, de la transfigurarea melodiei autentice pînă la evocarea în spirit personal a atmosferei specifice sensibilității naționale, creația lui Enescu a deschis căi noi, de importanță istorică, în muzica românească. Nobilele sale aspirații patriotice și umaniste l-au ajutat să descopere modalități inedite de realizare muzicală, să-și făurească principii originale de construcție armonic-modală și de structură arhitectonică, în care tradiția se îmbină cu inovația, creînd un orizont larg, nelimitat, de soluții în cadrul unei concepții unitare. Aportul artistic al compozitorului, de notorietate mondială, a avut și are un puternic răsunet în școala muzicală românească. Creatorii din generația sa au contribuții merituoase la continuarea drumului lui Enescu prin

Scanned with OKEN Scanner

îmbogățirea cu noi creații a peisajului muzicii românești dintre cele două războaie mondiale.

În primele decenii ale veacului, Alfonso Castaldi, Alfred Alessandrescu, Ion Nonna Otescu, Filip Lazăr au compus reușite lucrări sub influența impresionismului și a neoclasicismului. Ei au meritul de a fi impus un criteriu evoluat în realizarea noilor creații, la nivelul artistic al vremii.

Pe de altă parte compozitori ca Sabin Dragoi, Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Mihail Andricu, Marțian Negrea, Theodor Rogalski, Dinu Lipatti, Paul Constantinescu, sprijiniți de folcloristul Constantin Brăiloiu și de profesorul George Breazul, au adîncit căile de dezvoltare proprii melosului popular, în special celui sătesc ce prezenta pentru creație valoarea unor filoane de aur neexploatate și inepuizabile.

Divertismentul rustic pentru orchestră de coarde de Sabin Dragoi a reușit să întruchipeze artistic, potrivit clasificării lui Béla Bartók, o antologie a genurilor populare românești : colindă, doină, bocet, dans, cîntec. Suita programatică *Priveliști moldovenești* și baletele *La piață* și *Demoazela Mărioța* de Mihail Jora, suita *Povești din Grui* de Marțian Negrea, simfoniile de Mihail Andricu, comedia muzicală *O noapte furtunoasă* și oratoriile de Paul Constantinescu, ilustrează drumul original și nou pe care a pășit în acea epocă muzica românească.

Începînd în special cu deceniile al II-lea și al III-lea, o dată cu înființarea „Premiului național de compoziție George Enescu" și cu crearea Societății Compozitorilor Români, tendința compozitorior de a valorifica resursele proprii melodiei populare, ca mijlocul cel mai firesc pentru exprimarea veridică a sufletului poporului nostru, devine tot mai puternică. „Închinarea smerită în fața Apusului, însoțită de disprețul pentru cele pămîntene, încetează de tot după război. Azi cei mai mulți dintre compozitorii noștri rîvnesc vădit spre făurirea unui grai muzical al nostru" — se arată într-o publicație a Societății Compozitorilor Români.

Această orientare către valorile cele mai caracteristice ale cîntecului popular, către tematica istorică și contemporană a vieții poporului, se explică atît prin marele exemplu dat de Enescu, prin exemplul școlilor muzicale naționale ale altor popoare care se afirmaseră puternic încă din secolul al XIX-lea și, desigur, prin exemplul literaturii și poeziei noastre de o puternică orientare realistă din secolul trecut — Alecsandri, Eminescu, Creangă — și din primele decenii ale veacului nostru—Caragiale, Sadoveanu, Arghezi—și prin cel al artelor plastice reprezentate prin Grigorescu, Andreescu, Tonitza, Paladi, Luchian, Brîncuși.

Investigațiile asupra modurilor populare, necunoscute pînă la aportul cercetător și creator a lui Gavriil Musicescu, D. G. Kiriac, Gheorghe Cucu, descoperirea a noi resurse ritmice și melodice în special în folclorul sătesc, însușirea tehnicii de creație a unor promotori ai muzicii moderne ca : Claude Debussy, Maurice Ravel, Igor Stravinski, George Enescu, Béla Bartók, au făcut ca lucrările create în perioada dintre cele două războaie mondiale să răspundă cu succes cerințelor repertoriului simfonic modern din țară și de peste hotare.

Școala muzicală românească avea să participe prin exponenții săi cei mai valoroși la îmbogățirea cu noi aspecte a *creației contemporane în ansamblul ei*. Ecoul stîrnit de lucrările lui Enescu, Jora și ale altor compozitori români, ne îndreptățește să facem afirmația de mai sus. Nu trebuie uitat — arată Constantin Brăiloiu în studiul intitulat *Școlile naționale* [3] — „rolul cu totul decisiv pe

3. *Histoire de la Musique* (2. Sous la direction de Roland Manuel, Encyclopédie de la Pléiade, 1963, p. 672).

care aceste școli l-au jucat în destinul muzicii savante din Occident și la acest rol trebuie să ne referim înainte de toate. Prin prospețimea sensibilității artistice cu totul noi ca și prin cantitatea considerabilă de material inedit pe care l-au adus, ele au reînsufleţit o artă venerabilă dar aproape de epuizare".

Strădaniile compozitorilor care au activat în perioada dintre cele două războaie mondiale sînt cu atît mai lăudabile, cu cît ei s-au orientat cu consecvență pe drumul artei naționale realiste, fiind obligați să învingă dificultăți legate de lipsa de sprijin moral, de numărul restrîns al orchestrelor simfonice, de posibilitățile slabe de tipărire și difuzare a creației.

În România de astăzi, condițiile structural noi în care se dezvoltă cultura, în ansamblu, se repercutează profund și pozitiv și în ce privește creația și viața muzicală simfonică. Activitatea celor aproape douăzeci de orchestre simfonice aflate în diferite centre ale țării, a Radiotelevizіunii, a tiparului muzical și discului, activitatea de sprijinire a creației desfășurată în cadrul Uniunii compozitorilor din R. Socialistă România, prețuirea acesteia prin premiile de stat, dezvoltarea învățămîntului muzical, formarea unui public pasionat și exigent au stimulat înflorirea fără precedent a muzicii în acest domeniu.

Creșterea răspunderii artistului în zilele noastre, confruntarea din ce în ce mai largă a valorilor pe scară națională și mondială, posibilitatea cunoașterii celor mai de seamă cuceriri artistice au ridicat în permanență criteriul aprecierii în muzica simfonică. Aceasta a dus la îmbogățirea măiestriei creatoare, la afirmarea puternică a personalităților din toate generațiile, a tuturor afinităților stilistice. Fie că se adresează necesităților directe legate de profilul unui ansamblu de teatru muzical sau unei orchestre care îi solicită, fie că dau curs predilecțiilor proprii într-un gen sau altul, compozitorii de astăzi răspund unor variate cerințe de la piesa scurtă pînă la simfonie și concert, conturînd un peisaj cuprinzător și variat. Multe dintre lucrările lor au devenit cunoscute publicului românesc și străin, fiind distinse cu Premiul de Stat al R. Socialistă România, cu premiul unor concursuri internaționale de creație.

Deși marea diversitate a modalităților de exprimare existente face dificilă o caracterizare de ansamblu a muzicii simfonice românești de astăzi, unele trăsături deosebite pot fi, credem, ilustrate cu creații reprezentative.

*

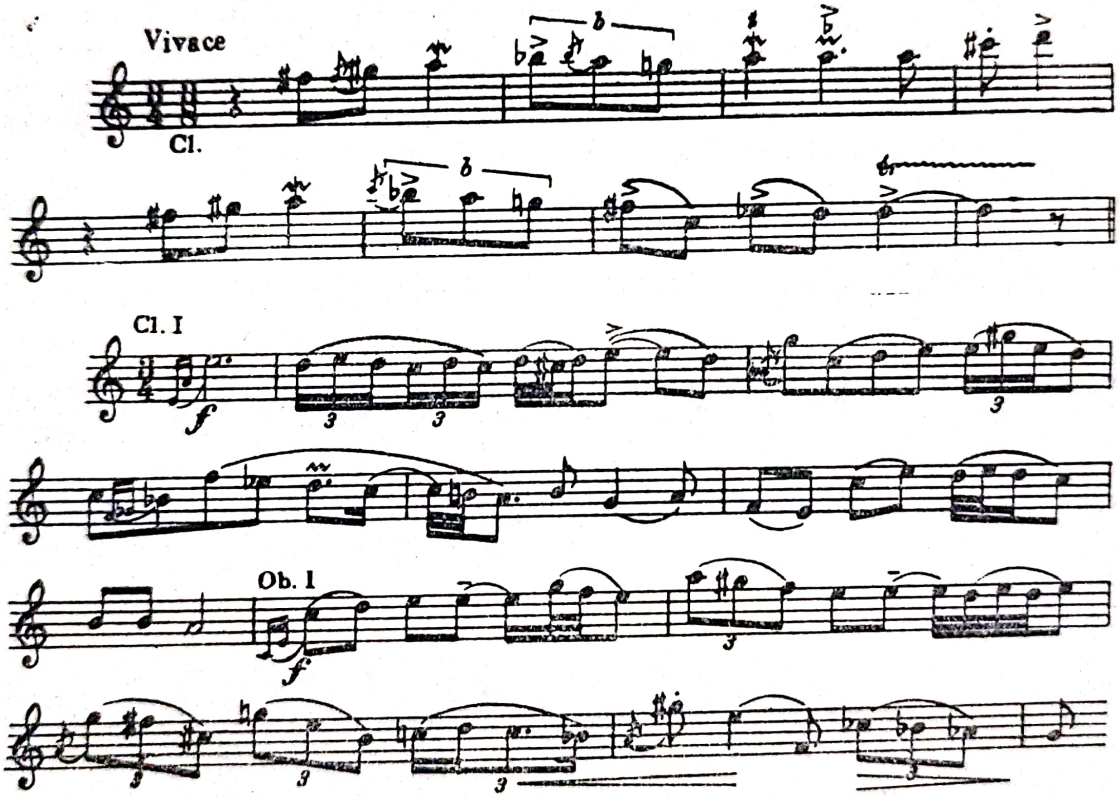
Printre genurile legate nemijlocit de inspirația populară se află firește dansul, rapsodia, suita. Folsind melodii folclorice, autentice sau teme proprii, cele mai valoroase lucrări de acest gen au aspectul unor tablouri vii de o captivantă forță evocatoare.

Experiența creatoare în aceste genuri a dovedit că atunci cînd artistul și-a însușit o tehnică de realizare corespunzătoare vremii noastre și cînd este cu adevărat chemat să compună, atît folosirea temelor folclorice cît și inventarea melodiilor și îmbinarea acestora cu primele constituie metode pe deplin viabile azi ca și odinioară.

Unul dintre reprezentanții de seamă ai muzicii românești contemporane, Mihail Jora, pedagogul de prestigiu al multor generații de muzicieni români, pe lîngă creația sa deschizătoare de drumuri în domeniul liedului, este și ctitorul creației românești de balet. După *La piață*, *Demoazela Măriuța*, *Curtea veche*, în anii din urmă a compus baletele *Cînd strugurii se coc*, inspirat din bucuria muncii, și *Întoarcerea din adîncuri*. Realizată pe un libret de Mariana Dumitrescu,

Scanned with OKEN Scanner

muzica acestui balet s-a impus în țară și peste hotare datorită coloritului viu al imaginilor, forței și vigoarei expresive. Fantezia inspirației, excepționalul simț dramatic, darul extraordinar al compozitorului de a realiza „tipuri" de dansuri și cîntece de rezonanță populară, măiestria tratării orchestrale se relevă în paginile baletului. Întîlnim aici o ingenioasă poliritmie, constînd din suprapunerea unor ritmuri compuse, de origine populară, un limbaj armonic caracteristic cu rezonanțe modale diatonice și cromatice. O orchestrație creată cu rafinament, excelînd în variate combinații de timbruri, efecte de eterofonie, de variație ritmică și ornamentală, culori orchestrale ce evocă sonorități de instrumente populare. Axat pe o poveste de dragoste, baletul *Întoarcerea din adîncuri* cuprinde tablouri pline de vivacitate, umor și exuberanță, redate prin dansuri însuflețite în contrast cu momente lirice, de contemplație poetică. Iată un fragment din *Dansul flăcăilor*, de un dinamism ritmic cuceritor, urmat de un fragment din *dansul mirilor*, ce contrastează prin linia improvizatorică, rubatoul frazei, de o expresie poetică senină, apropiată de genul liric popular, fără a putea vorbi de preluarea unor valori folclorice existente aievea :



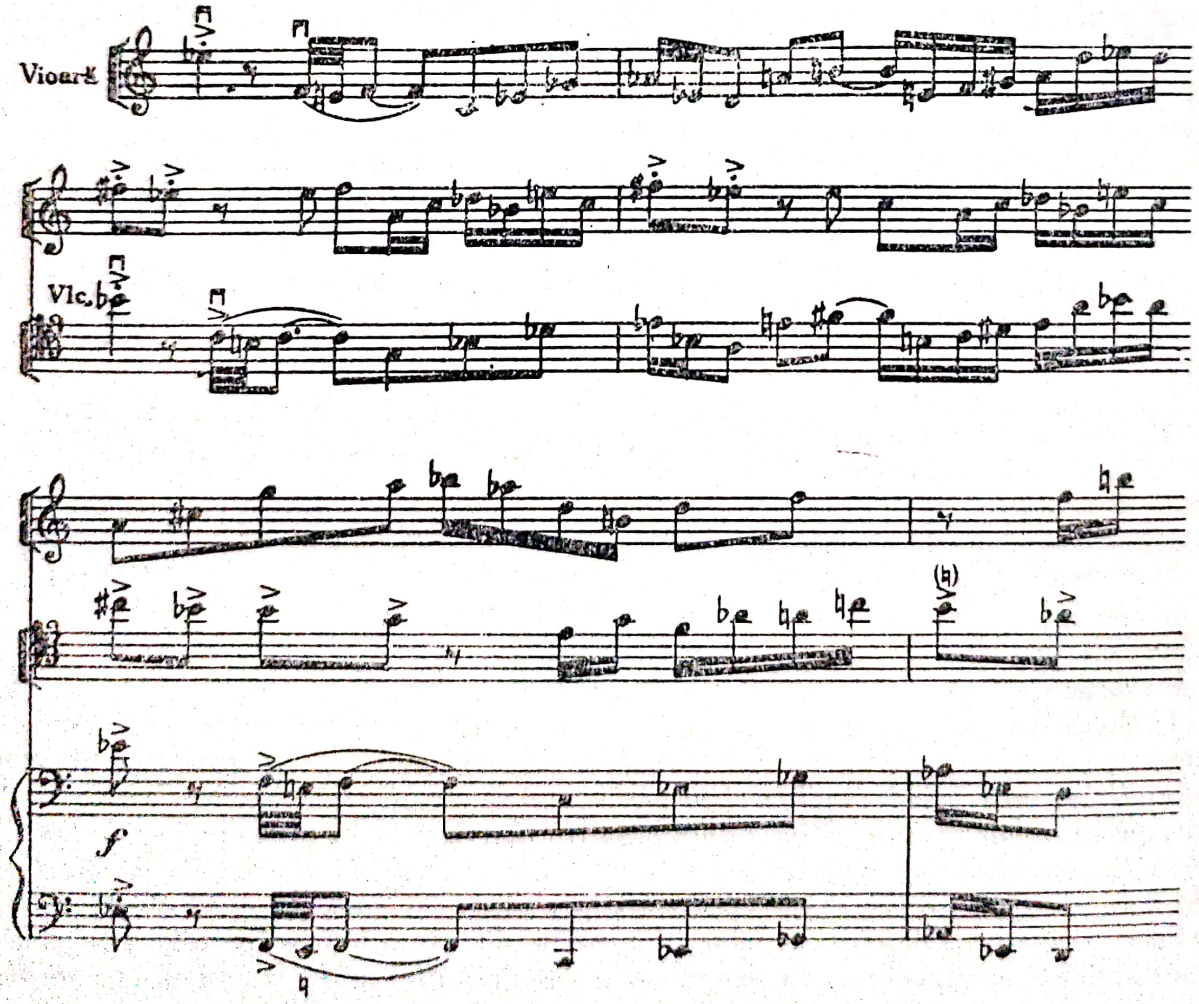
Tendința de a dezvolta în spirit creator cuceririle artei contemporane, de a le fructifica în concordanță cu specificul muzicii noastre, este vizibilă în creația multor compozitori. Putem constata ca trăsături semnificative aplicarea cu mai multă fantezie a principiilor clasice de construcție, „tematizarea" continuă a discursului, confruntarea dialectică a secțiunilor între ele, „trecerea" unei forme în alta prin ecouri și prin anticipație ca și prin îmbinarea de forme. Renunțînd la caracterul rapsodic, static, provenit din simpla alăturare a unor elemente de cîntec și dans, ciclul devine predominant dezvoltător, axîndu-se pe o idee poetico-muzicală de bază, tratată în situații contrastante, dinamice. Cîștigînd în intensi-

Scanned with OKEN Scanner

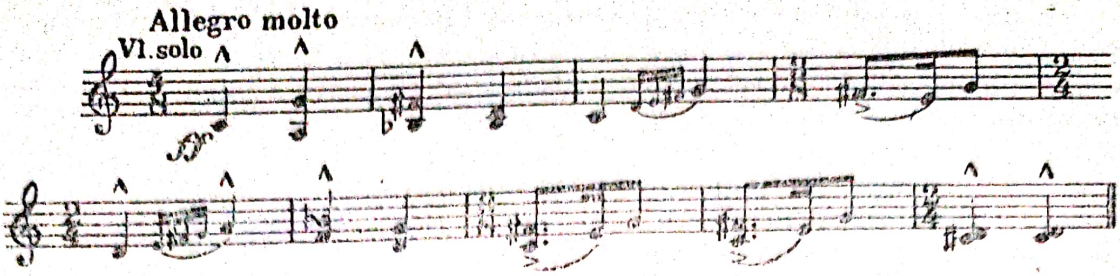
tate prin renunțarea la elementul spectaculos, supradimensionat, orchestrația devine mai analitică (în ce privește relieful timbrurilor solistice și pe grupuri), mai sintetică (în ce privește combinațiile de ansamblu). Prin trăsăturile sale caracteristice ea se deosebește tot mai net de masivitatea și grandoarea orchestrației de tip romantic.

Unul dintre cei mai înzestrați compozitori români contemporani, regretatul Paul Constantinescu, a lăsat o moștenire prețioasă, de la oratorii și opere pînă la piese instrumentale, ansambluri de cameră, concerte și simfonii, care pun și rezolvă cu originalitate multe din problemele de conținut și realizare tehnică, stilistică specifice muzicii noastre contemporane. Cea din urmă lucrare a sa, *Triplul concert pentru vioară, violoncel și pian*, nu numai că încununează întreaga creație a compozitorului, dar, prin forța inspirației și măiestria realizării, constituie unul dintre piscurile muzicii românești concertante. Trăsături ale unei epici grave, meditație de un intens sbucium lăuntric asupra destinului artistului și omului, iată ce ne evocă lucrarea.

Cele trei părți ale *Concertului* sînt totuși dominate de accentele vibrante ale unei calde simțiri poetice. Partea I, „*Pesante allegro deciso*", și cea următoare, „*Andantino comodo*", dezvăluie o afectivitate profundă, care în final se însenînează, făcînd loc unui răsunător freamăt de viață și lumină. Instrumentele soliste se afirmă cu sobrietate, în cadrul unui discurs polifonic plin de farmec și expresivitate, care evidențiază neîntrecuta știință și artă a compozitorului în valorificarea structurilor modale de expresie populară :

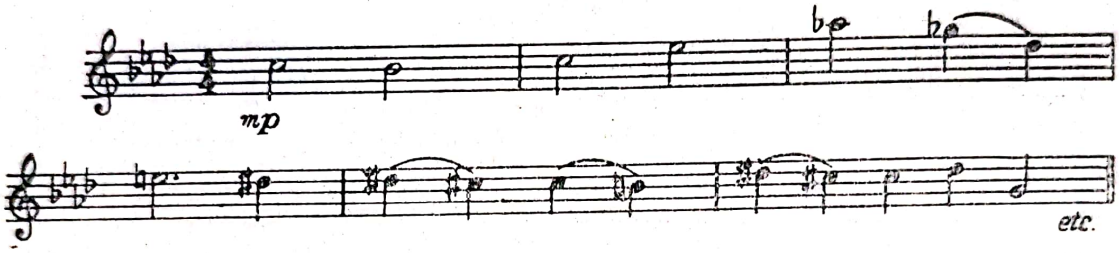


Scanned with OKEN Scanner

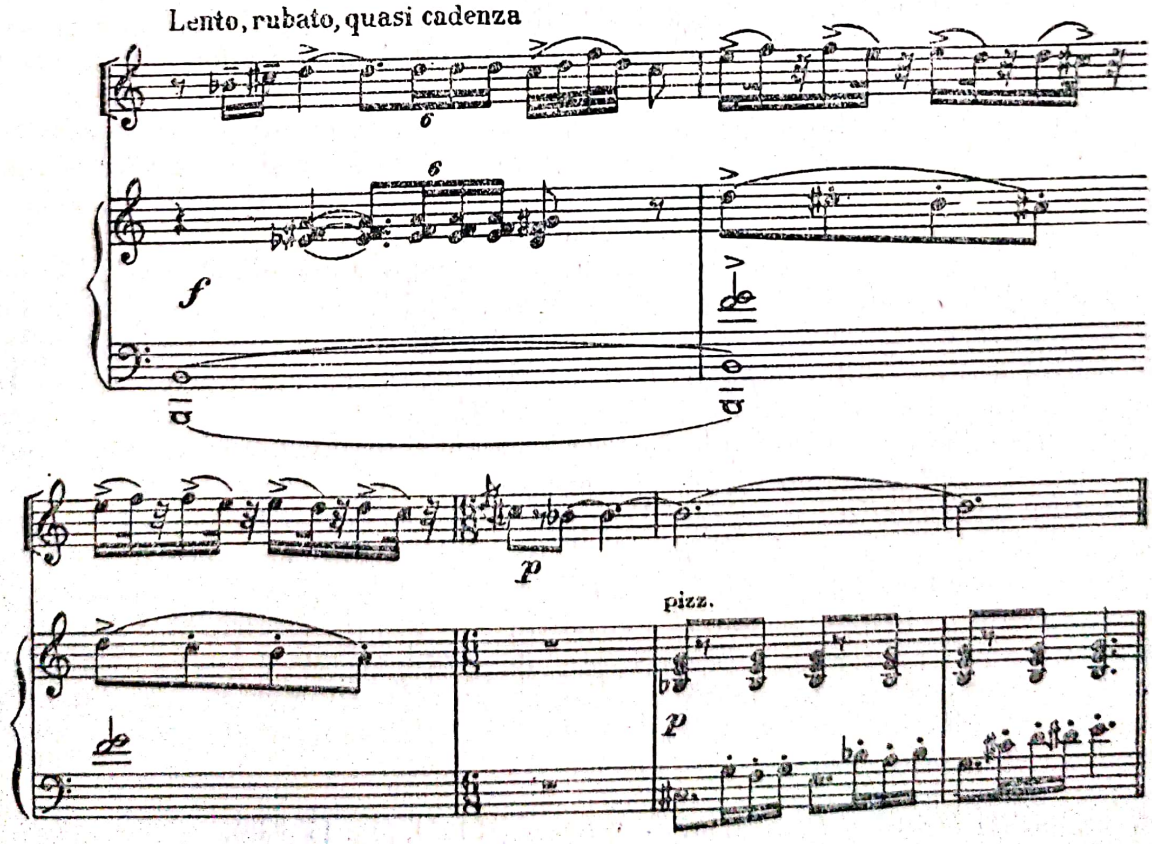


Pe lîngă tradiționalele jocuri, colinde și doine din epoca de început a școlii noastre muzicale, creația instrumentală și simfonică contemporană se îmbogățește cu noi valori, cum este recitativul epic la Paul Constantinescu și la Theodor Grigoriu; cîntecul de luptă socială și cîntecul liric-satiric la Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Dumitru Bughici, Ovidiu Varga; cîntecul pitoresc de epocă la Mircea Chiriac și Theodor Grigoriu; dezvoltarea unor laturi ale instrumentalismului popular la Tudor Ciortea, Sigismund Toduță, Ștefan Mangoianu.

Tema inițială din *Larghetto-Simfonia poem* de Dumitru Bughici:



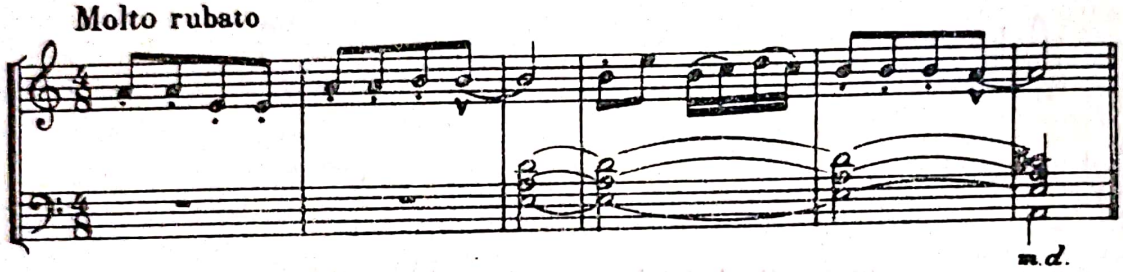
Temă din baletul *Iancu Jianu* de M. Chiriac.



În trecut, problema centrală a muzicii instrumental-simfonice bazată pe melosul popular se considera a fi rezolvarea alternativei : sau se păstrează „integral“ fizionomia temelor folclorice și atunci nu se poate ajunge la o tensiune dezvoltătoare puternică, sau se obține această tensiune prin prelucrarea substanțială a melodiei care însă în acest proces și-ar pierde profilul popular original, și-ar estompa coloritul național prin metamorfozarea elementelor sale în spiritul gramaticii ritmico-armonice clasice. Cele mai valoroase lucrări din trecut și de azi au adus contribuții interesante în direcția afirmării simfonismului specific muzicii noastre, demonstrînd că alternativa amintită este o falsă dilemă.

Așa, de exemplu, principiul primatului pe care îl are impulsul melodic în generarea acompaniamentului încă din lucrările de început ale lui Sabin Dragoi a ajuns astăzi pe o treaptă superioară de elaborare. „Melodia se armonizează prin ea însăși, prin propriile sale mijloace“ — arată Sabin Dragoi în articolul *Cum am învățat și folosit limba muzicală românească* [4]. Cu privire, de pildă, la folosirea acordurilor de cvartă, autorul mărturisește : „Încă nu am ajuns să le stabilesc regulile de întrebuințare, dar eu le simt locul și felul lor“.

Într-adevăr, iată un caz de rezolvare semnificativ :



De aici și pînă la imensa bogăție de mijloace care caracterizează arta armonică a compozitorilor noștri contemporani este un drum cu adevărat uimitor, parcurs în cîteva decenii.

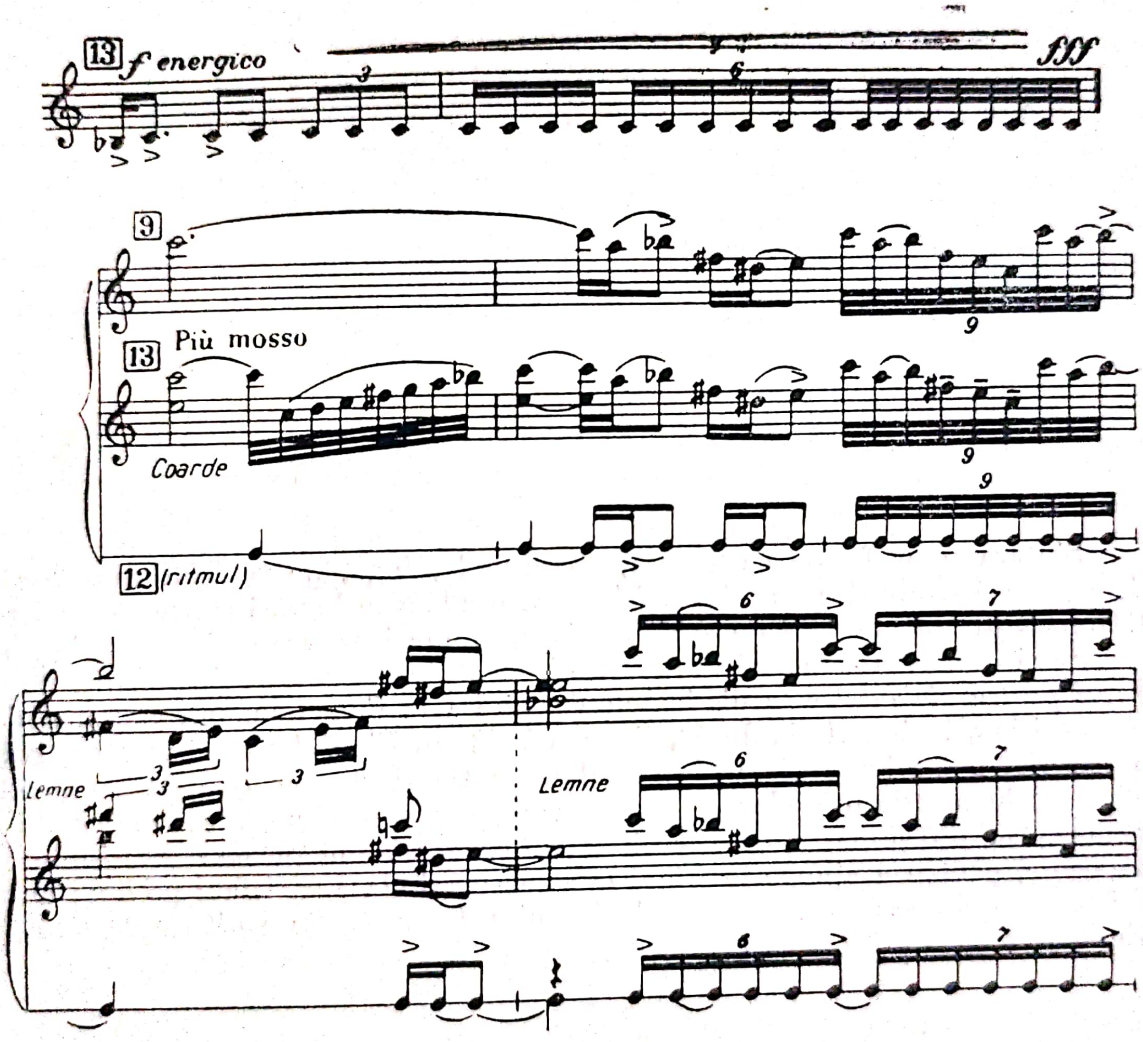
Principiul după care „melodia se armonizează prin ea însăși, prin propriile sale mijloace“, cum arăta Sabin Dragoi și cum au realizat și alți muzicieni, ne ajută să distingem și sub alte aspecte tehnice-expresive, etape calitativ deosebite în muzica românească a ultimelor decenii.

După faza de epigonism modern în care Alfonso Castaldi, Alfred Alessandrescu și alții au contribuit la creșterea experienței de creație a compozitorilor noștri, paralel cu drumul de sinteză complexă a lui Enescu, apar noile principii ale dezvoltării melosului popular, cum am arătat, în special al celui sătesc. În muzica lui Ion Nonna Otescu, a lui Constantin C. Nottara, în creațiile de început ale lui Dimitrie Cuclin și Marțian Negrea, elementul popular se manifestă numai în substanța melodică sub aspect ritmic și modal, armonia rămînînd în genere de factură impresionistă. La Sabin Dragoi armonia se dezvoltă ca o substructură a melodiei dar orchestrația rămîne încă în unele lucrări ancorată într-un stil epigonic. Începînd cu creația lui Mihail Jora, Mihail Andricu și Paul Constantinescu, în muzica instrumentală și simfonică, cu excepția formei, care păstrează factura clasică, substanța muzicală este în esență originală iar în muzica de balet, ca și în lied, forma capătă o înfățișare proprie. În zilele noastre tendința unei sinteze adînci, între limbajul ritmic-melodic și armonic-orchestral și arhitectural, se afirmă în multe lucrări din genuri diferite.

4. „Revista de folclor“ (An. IV, nr. 3—4, București 1959, pag. 16 și 19).

Scanned with OKEN Scanner

Sub aspect ritmic exemplificăm cu un fragment din *Preludiul simfonic* de Ion Dumitrescu, compozitor cu trăsături de originalitate direct sesizabilă, a cărui creație se caracterizează prin echilibru și claritate, printr-un conținut stenic, robust. În *Preludiul simfonic*, din punct de vedere ritmic-orchestral, predomină două procedee: a) scurtarea și augmentarea suprafețelor arhitectonice prin eliminări, adausuri, combinări de elemente tematice și b) accelerarea dinamismului ritmic în cadrul a 2—4 măsuri de la succesiuni de 2, 3, 4, 6 pînă la 8 sunete la bătaie obținute prin folosirea unor structuri ritmice populare. Putem vorbi aci despre teme și dezvoltări propriu-zis ritmice, așa cum întîlnim în unele genuri populare ca jocul, colindul, recitativul epic. Această alternare de valori ritmice determină și un caracter specific, original al arhitecturii.

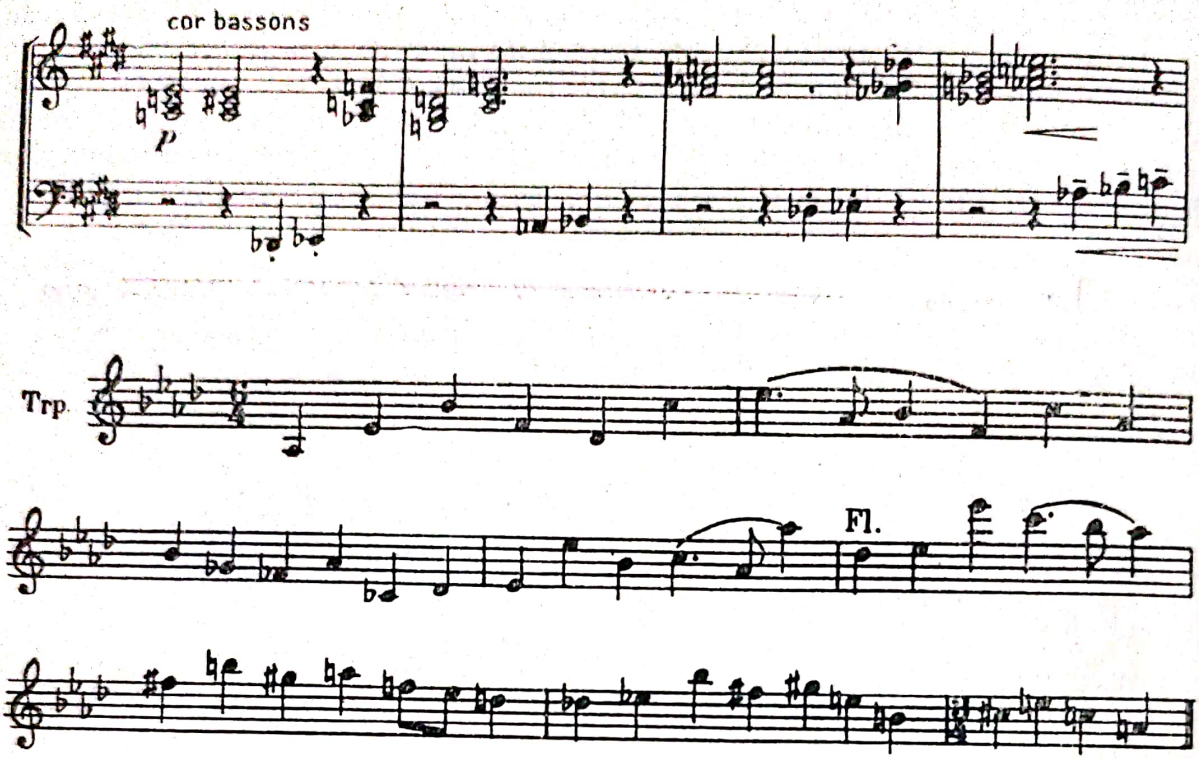


Preferarea formelor polifonice, ca preludiul, passacaglia, fuga, și a unor forme armonic-polifonice, ca tema cu variațiuni, liedul, o considerăm legată de tendința sublinierii specificului modal și ritmic popular. În simfonii, poeme simfonice, în muzica de cameră și în concertul instrumental și pentru orchestră, aplicarea acestor forme a fost în măsură să evidențieze un conținut expresiv original.

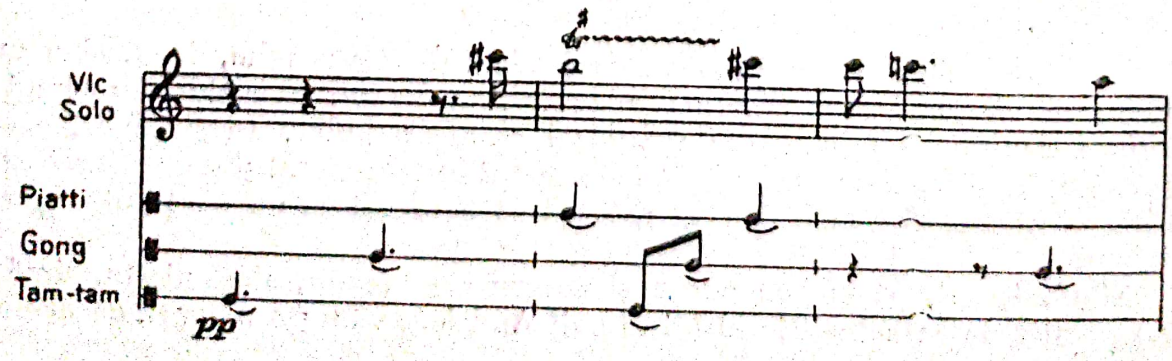
Simfonismul, pe cît de bogat și cuprinzător (suite, simfoniette, simfonii etc.) pe atît de caracteristic al lui Mihail Andricu, vădește o continuă evoluție

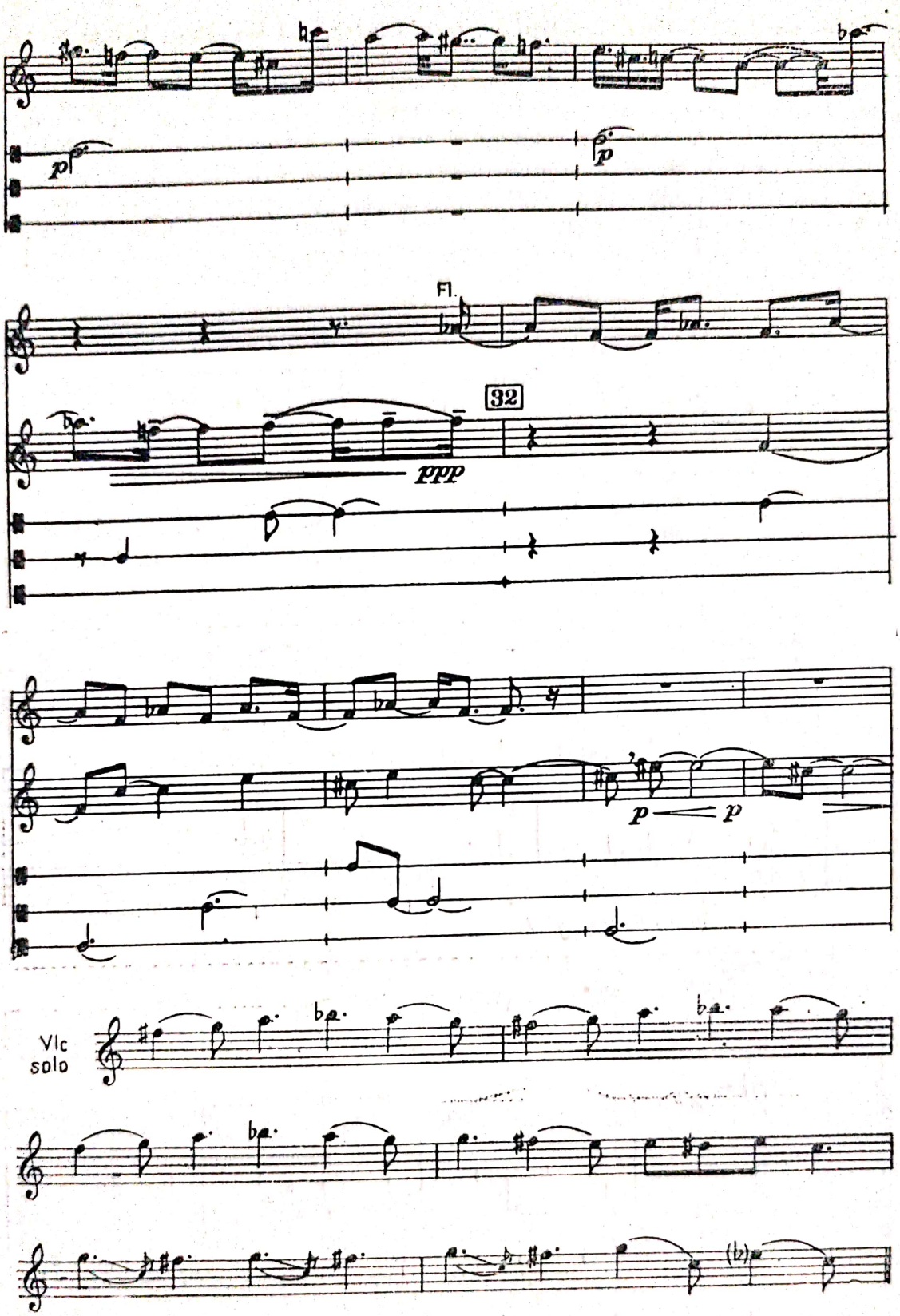
Scanned with OKEN Scanner

cu primenirea permanentă a mijloacelor. Iată dovezi ale unor măiestrite linii polifonice și ale unei efervescențe tonal-armonice remarcabile (*Passacaglia* din *Simfonia a VI-a*):



Sinteza unor forme ca sonata, passacaglia, fuga, pe temeiul dezvoltării ritmurilor și modurilor de origine folclorică o aflăm în lucrări recente cum este *Concertul pentru violoncel* de Anatol Vieru, compozitor care s-a impus prin valoroase și interesante lucrări în domeniul vocal, instrumental și simfonic. *Concertul pentru violoncel* este distins cu Premiul I la Concursul internațional de compoziție „Regina Maria José", Geneva 1962. În *Finalul* acestei lucrări aflăm o selecție, o îmbinare între elementul cromatic și elementul diatonic-modal, afirmate în părțile precedente. De asemenea, se conturează preocuparea de a realiza o subtilă și meșteșugită împletire a formei, care merge de la cvasi-improvizatoric, pentru a ajunge în *Final* la structurări clare, reliefate pe linia unui lirism dinamic, evocator, cu ecouri din suita *Impresii din copilărie* de George Enescu.

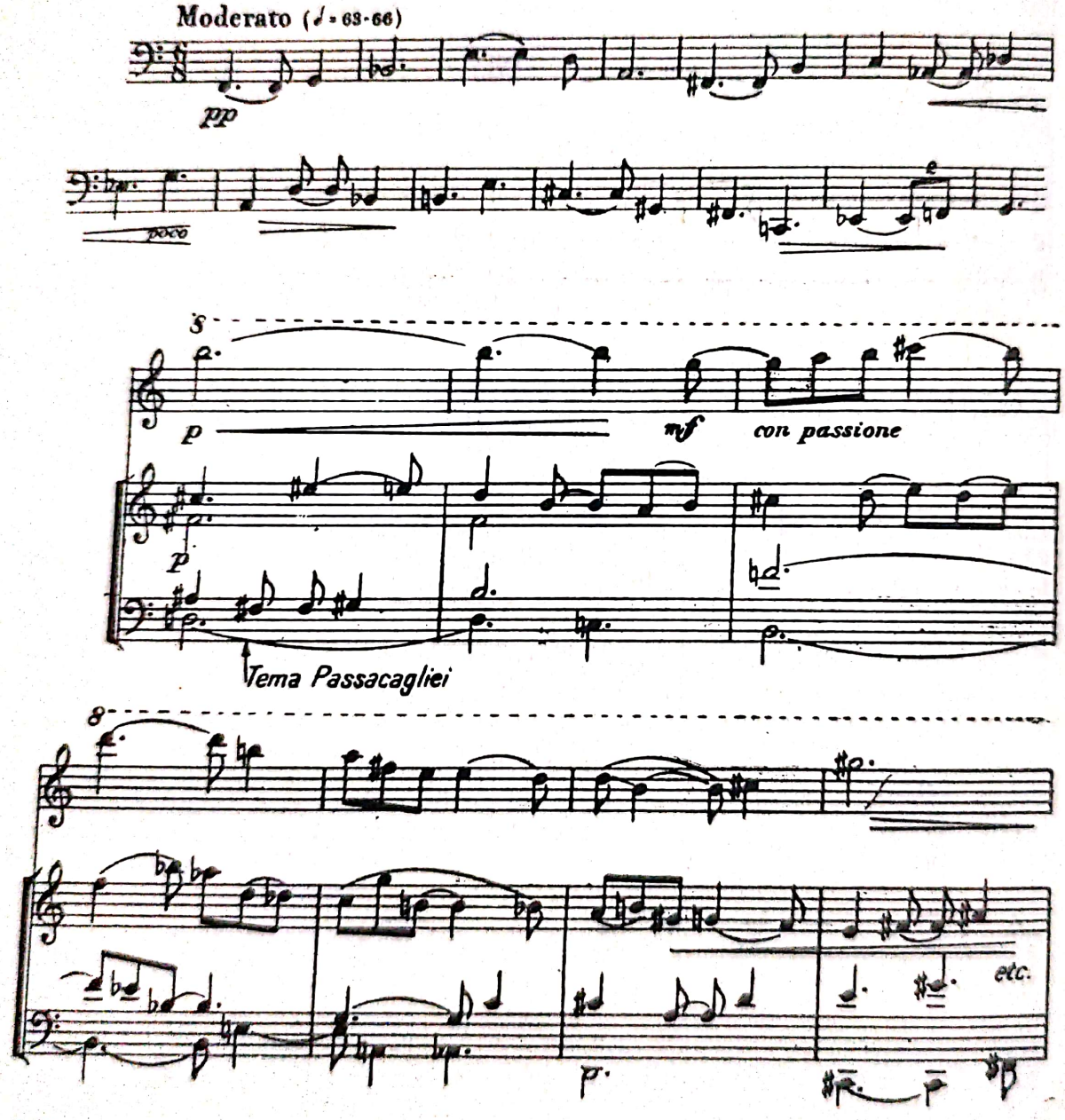




În *Concertul său pentru vioară și orchestră*, Pascal Bentoiu prezintă — ca de altfel și în cele două concerte pentru pian, liedurile, sonata pentru vioară și

Scanned with OKEN Scanner

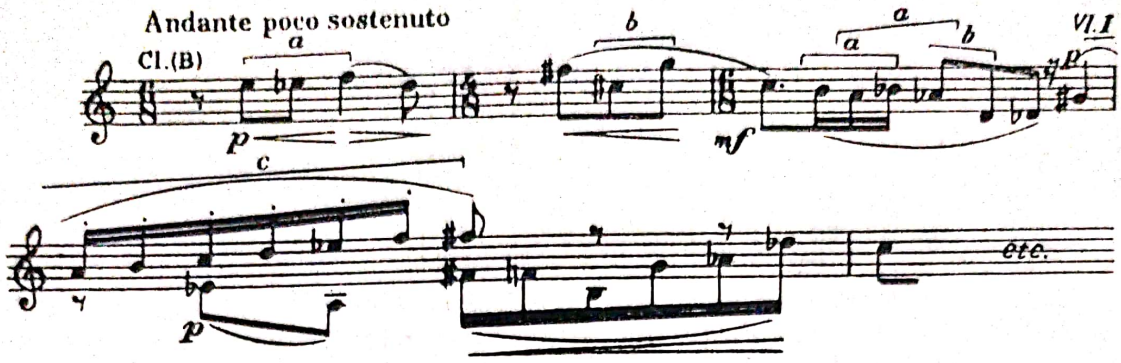
pian, poemul simfonic *Luceafărul* — un viu interes al realizării. Prima parte în formă de *Passacaglie* debutează prin patru variaţiuni ale orchestrei. Următoarele trei variaţiuni expuse de solist constituie totodată o expoziţie de sonată. Dezvoltarea şi reexpoziţia se desfăşoară tot sub aspectul variaţiunilor contrapunctice pe un plan tonal ascendent şi apoi descendent, în progresie riguroasă de cvinte. În acest chip, compozitorul utilizează prin modulaţii ingenioase toate valorile diatonice şi cromatice ale gamei în funcţie de piloni armonici, ceea ce conferă un larg orizont emoţional şi un intens suflu liric. Punctul de plecare, culminaţia şi revenirea constituie elemente de reper ce asigură baza tonală a acestei părţi.



Concertul pentru orchestră (1961) de Zeno Vancea este de asemenea interesant prin folosirea creatoare, ingenioasă a formelor polifonice bazate pe valorile ritmico-intonaţionale ale melosului folcloric — rezultat al experienţei creatoare şi al activităţii teoretice de seamă a compozitorului. Rolul preponderent acordat

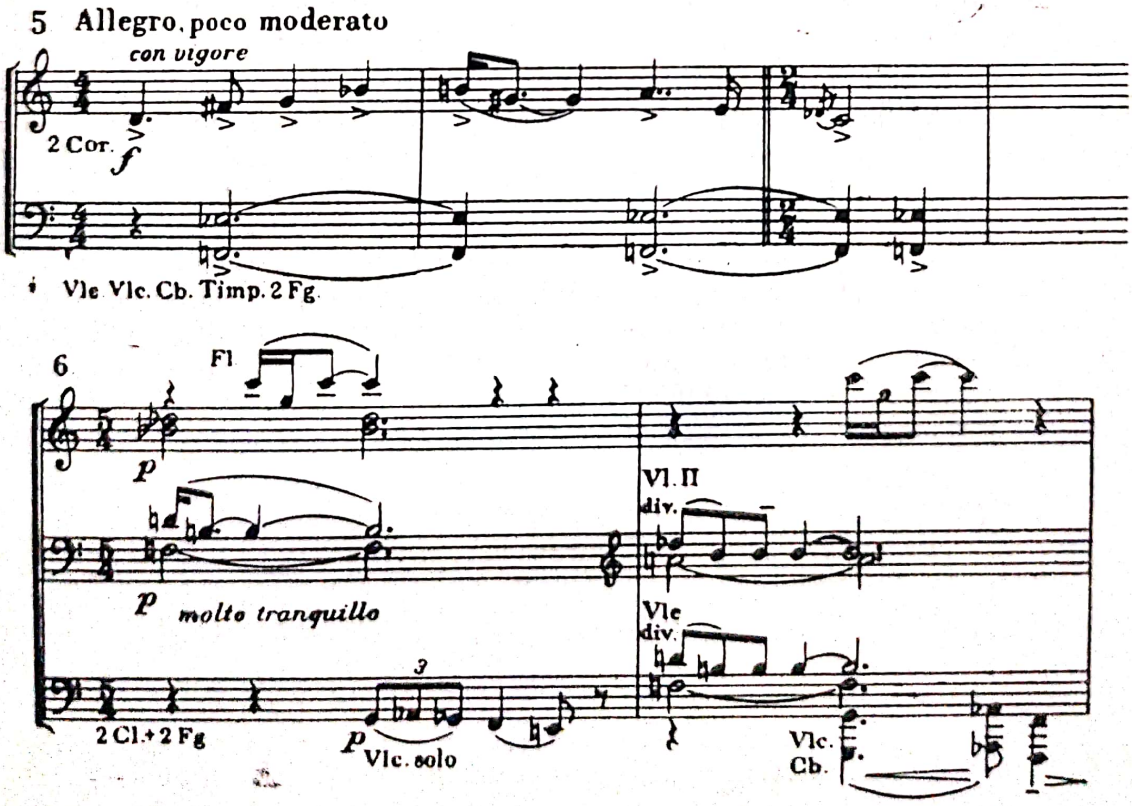
Scanned with OKEN Scanner

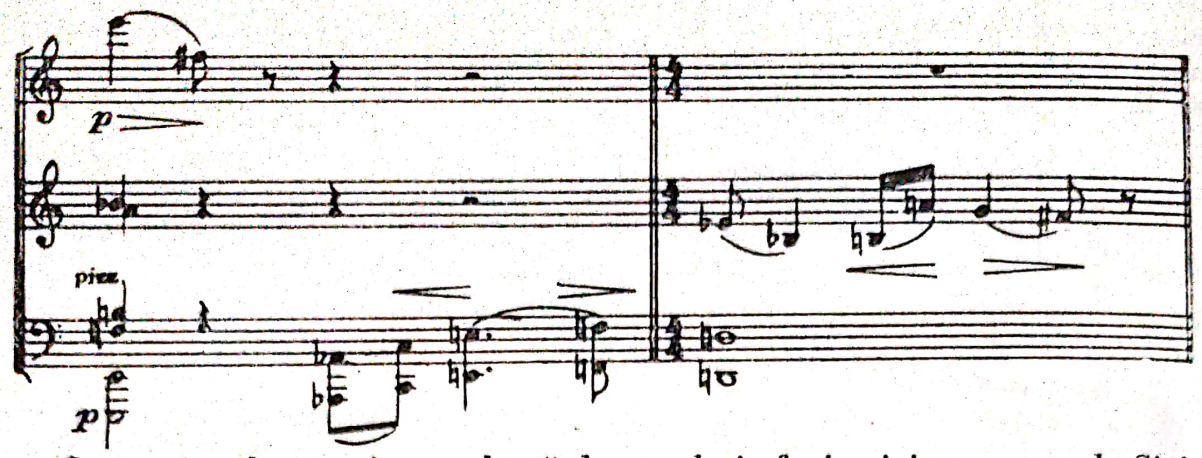
elementului contrapunctic, care penetrează cele trei părți ale lucrării — *Introduzione* — *sonata Ricercar*, *Passacaglia* și *Fuga* — se afirmă fără echivoc încă de la începutul *Concertului* :



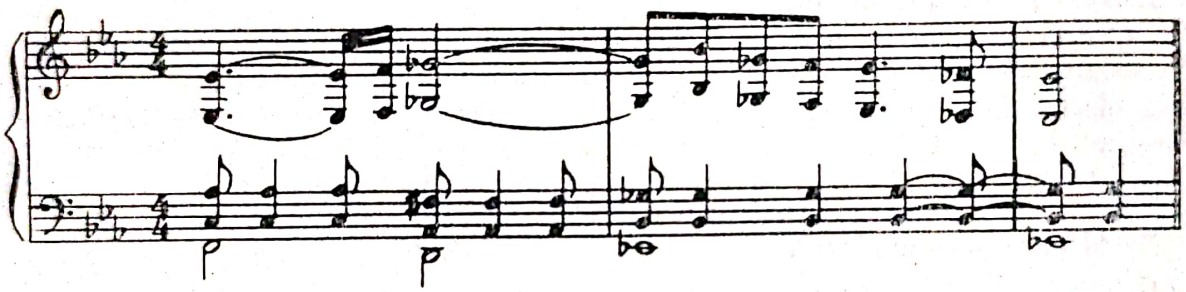
La rîndul său, *Concertul pentru orchestră de coarde* de Ovidiu Varga este elocvent pentru predilecția către stilul bazat pe elementul modal-cromatic, orchestrația bogat nuanțată, contrastul viu între secțiunile ciclului simfonic. Lucrarea asociază sonoritățile grupului de coarde cu cele ale percuției. Materialul tematic expus cu economie străbate ciclic *Concertul*, culminînd ca intensitate în finalul în formă de fugă.

Concertul pentru orchestră (1960) de Doru Popovici — autorul operei *Prometeu* — dovedește resursele lirico-dramatice ale compozitorului. Cele două teme ale finalului, în formă de sonată, sînt concise, pătrunse de forță emoțională. Potențele armonic-orchestrale ale temelor sînt dezvoltate în serviciul unei expresii viguroase :

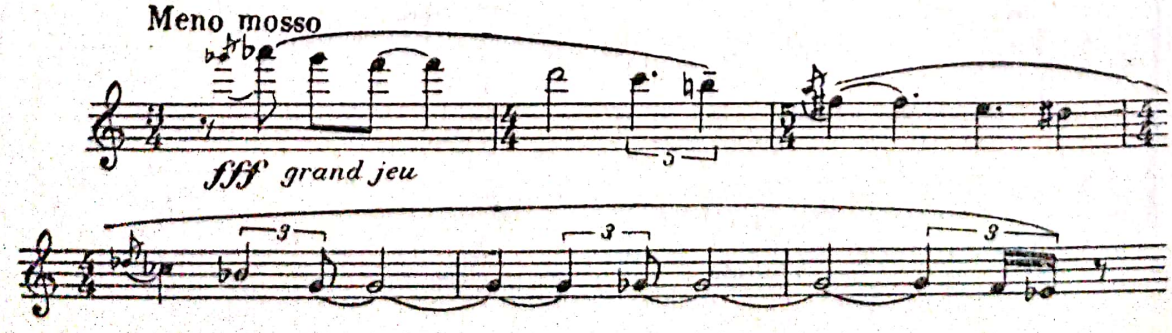




Compozitor legat prin excelență de genul simfonic și instrumental, Sigismund Toduța a adus contribuția unei sinteze proprii între concepția neoclasicismului și inspirația melosului popular. *Concertul pentru orchestră de coarde*, sonatele, cele patru simfoniii probează un valoros aport creator. Edificatoare, printre altele, este partea a *III-a Largo* din *Simfonia a II-a*, construită ciclic pe tema cunoscutului coral gregorian *Dies irae*. Este o pagină de lirism cald, evocator, realizat cu fantezie armonic-orchestrală și o remarcabilă știință a prelucrării tematice.

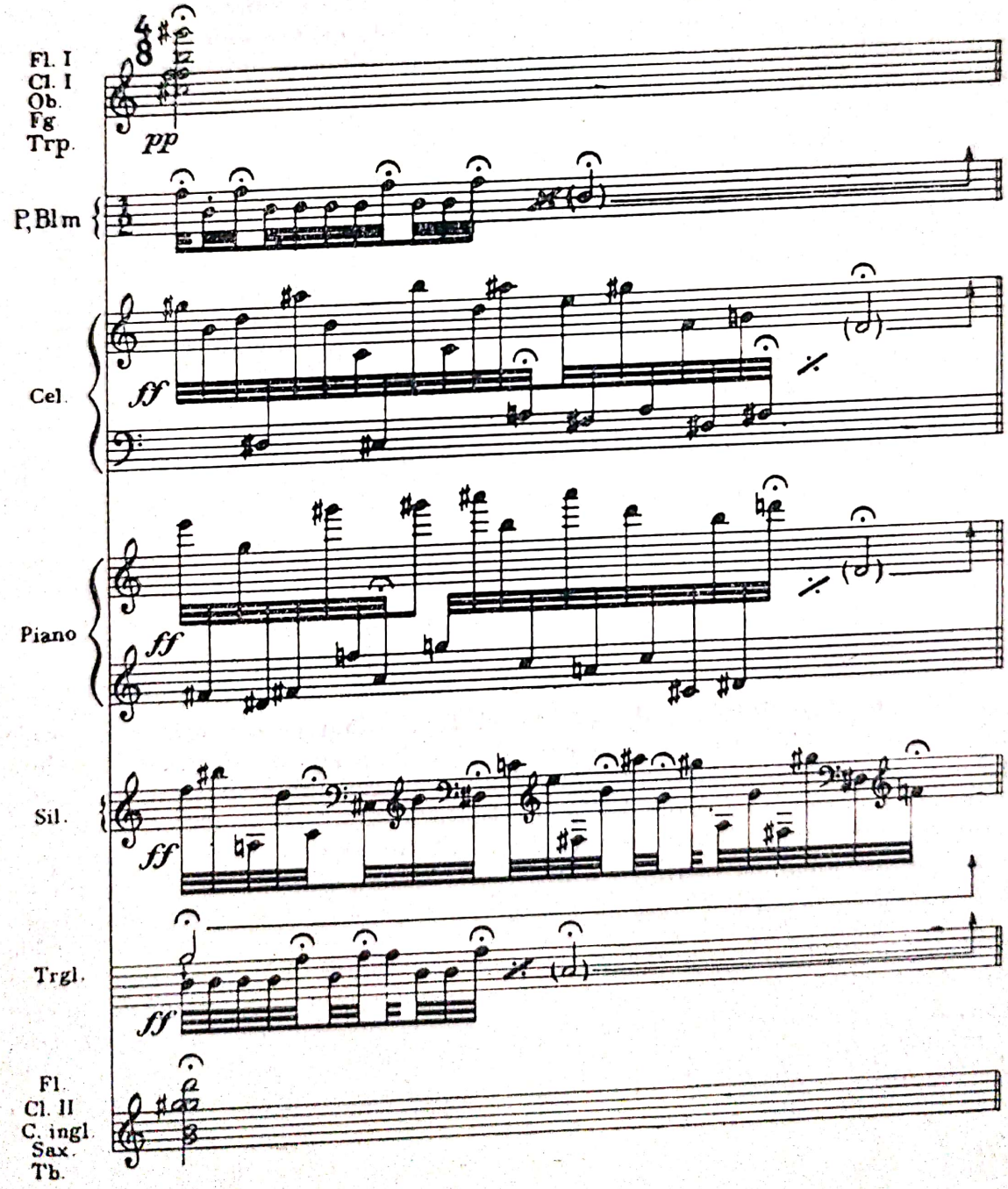


În balanța echilibrată a căutărilor sale de conținut și formă, recenta lucrare *Arcade* de Aurel Stroe oscilează între tentația unei idei de conținut, într-o anumită măsură abstractă dar cu o intenționată valoare de simbol după modele de Brîncuși, și cea a plasticizării muzicale a unor principii raționale de coordonare și succesiune a elementelor sonore. Aparent vecină cu constructivismul această încercare de elaborare conține în sine riscul încorsetării inspirației sub aspectele generoase, inedite, proprii creației artistice, risc inevitabil dacă dintr-o experiență s-ar transforma în metodă curentă. În cazul de față, talentul tumultuos și discernămîntul subtil al autorului l-au ajutat să găsească ponderea unei anumite expresii lesne comunicative, de un colorit armonic-orchestral surprinzător de sugestiv în detaliu și în sinteză, exuberant, uneori aspru, tare, alteori diafan, gingaș.



Scanned with OKEN Scanner

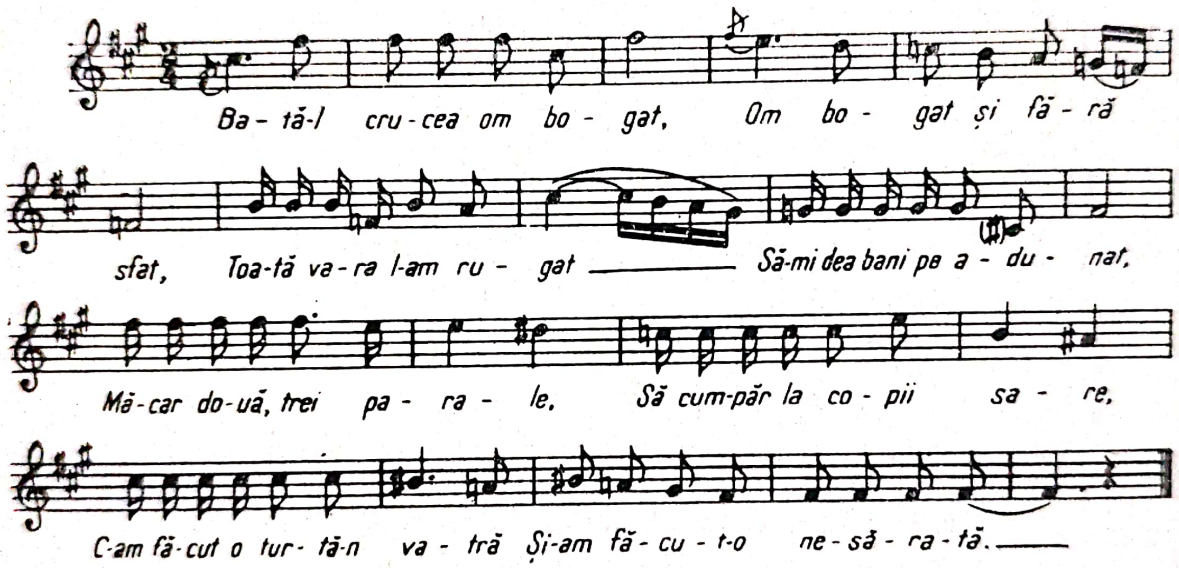
Construită în cinci secțiuni, o altă lucrare recentă, *Simfonii pentru 15 soliști* de Ștefan Niculescu, invederează un sens sui generis al noțiunii de simfonie. Este vorba de concursul a trei grupe de cîte cinci instrumente ingenios îmbinate după principiul eterofoniei și al cîntului antifonic, menite să realizeze ideea sonoră a spațiului. Evident, nu aceasta reprezintă întreaga finalitate a lucrării. Grupurile celor două secțiuni extreme se orînduiesc simetric față de cea mijlocie în caracter de *scherzo*. Secțiunile întîia și a cincea sînt înrudite tematic și prin coloritul lor cvasi-pastoral, iar secțiunile a doua și a patra au comun coloritul dramatic. Pornind de la izvoare trainice legate de o puternică semnificație expresivă, cum sînt polifonia din *Simfonia de cameră* de George Enescu, culoarea orchestrală stravinskiană, alternarea de timbruri pe fiecare element al unei structuri tematice, cum întîlnim la expresioniști, Ștefan Niculescu urmărește o sinteză proprie, pe care o realizează.



Scanned with OKEN Scanner

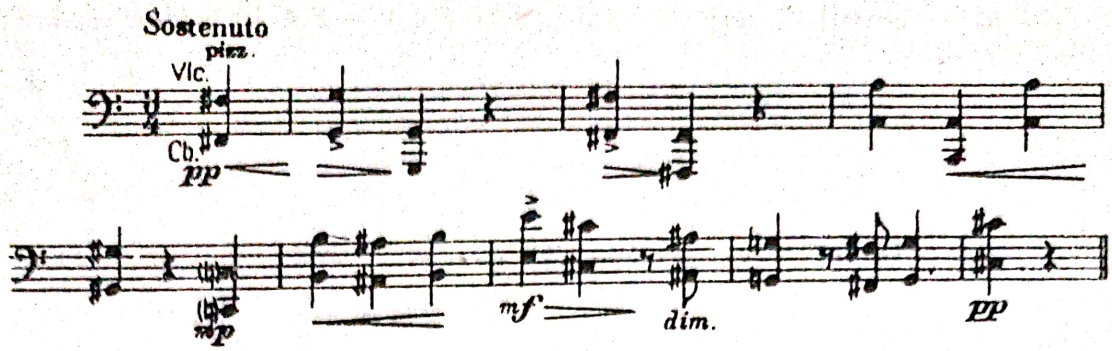
Trăsături înnoitoare prezintă, de asemenea, genurile vocal-simfonice. De la factura rapsodică și de imn a cantatelor de început s-a trecut la îmbogățirea genului cu formele dramatice și epice ca oratoriul, balada cu cor și soliști, simfonia cu cor. Cantata a căpătat o mare varietate, de la caracterul festiv, grandios, la caracterul interiorizat, de cameră, apropiat de lied. Recitativul epic s-a impus ca modalitate dramaturgică originală în oratoriile *Tudor Vladimirescu*, *Griviţa noastră* și *Zorile de aur* de Gheorghe Dumitrescu. El a căpătat în creația de acest gen a lui Mihail Jora — *Balada pentru bariton, cor și orchestră* pe versuri de Mariana Dumitrescu —, a lui Sergiu Sarchizov — oratoriul *Pe lespedea eroilor* — și a lui Tiberiu Olah — cantatele și oratoriul *Constelația omului* pe versuri de Vladimir Maiakovski — funcții expresive multiple și noi.

În special în oratoriul *Tudor Vladimirescu*, lucrare deschizătoare de drumuri în muzica românească a genului, pornind de la tradiția clasică, Gheorghe Dumitrescu a găsit soluții personale cum este crearea unui recitativ original menit să intensifice ritmul acțiunii, modelarea într-un tot unitar a mijloacelor armonic-orchestrale, axate pe dezvoltarea ritmurilor și modurilor populare, scriitura corală de un puternic suflu epic, eroic.



Formele dezvoltătoare de sonată și fugă dinamizează atît momentele orchestrale cît și țesătura vocală care devine intens polifonizată. O tendință înnoitoare considerăm că este simplificarea aparatului orchestral, reliefarea timbrului, concentrarea expresiei în substanța melodică și armonico-polifonică, acordarea de funcții tematice percuției. Ritmul cîștigă în importanță prin suprapunerea unor structuri de durată diferită — poliritmia și polimetria —, prin expresivitatea pauzelor, prin orînduirea după criteriul contrastului ritmic și armonic a unor „blocuri" bine definite ca expresie. Este edificator, prin soluțiile îndrăzneţe de realizare, printre care principiul variațiunii vădește o impresionantă fantezie și tehnică de creație modernă, oratoriul *Constelația omului* de Tiberiu Olah. Are loc chemarea la o nouă viață, specifică sensibilității noastre artistice, a vechilor forme clasice și preclasice. Astfel întîlnim în passacaglia din *Cîntul II „Bat mîini nevăzute"* al oratoriului *Pe lespedea eroilor* de Sergiu Sarchizov,

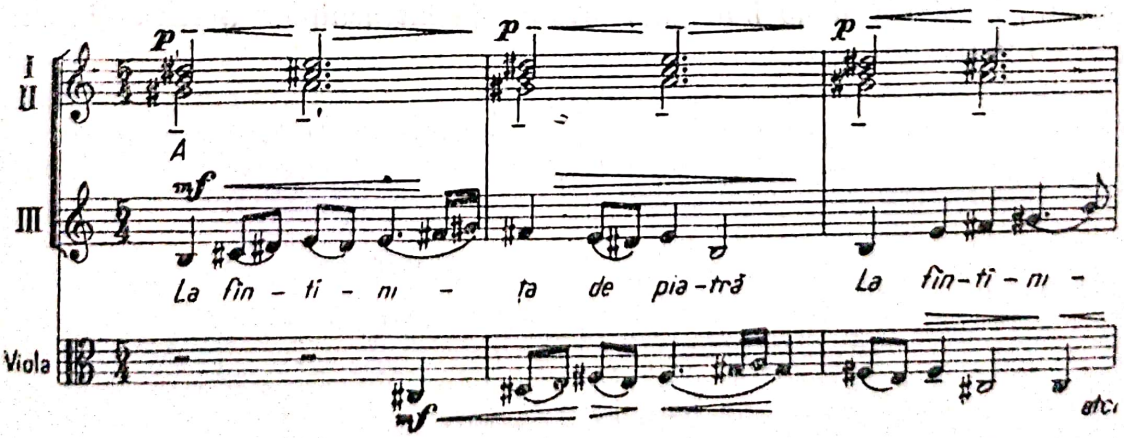
Scanned with OKEN Scanner



în partea a II-a a *Simfoniei* de Gheorghe Dumitrescu, dedicată Republicii, în episodul durerii mamei din *Balada steagului* de Sigismund Toduța, rezonanța modală a temei care dă un colorit specific polifoniei.

Tema cu variațiuni se primenește de asemenea cu o energie tînără, împrumutată din melosul popular, așa cum întîlnim în lucrările lui Tiberiu Olah, ale lui Dumitru Capoianu de pildă. Cele *Cinci cîntece din Ardeal* ale lui D. Capoianu au stîrnit un viu interes prin originalitatea tratării, reușind să actualizeze conținutul laic al versurilor. Prima piesă, *Cununa*, un *Andantino* de un lirism sobru, concentrat, se remarcă prin caracterul modal și prin potențarea ritmică și melodică a embrionului tematic. Expusă la început monodic, tema suferă nu atît un procedeu de variațiune cît un procedeu de continuă reliefare. Prima reliefare este bazată pe septime, a doua pe none, a treia este un *Intermezzo* în stil de vocaliză, ca un discant coral cu ecouri din *Oedip*, a patra reliefare se bazează pe un paralelism de cinci voci avînd în structura lor cvarta; a cincea reliefare se datorește unei scări ingenioase de septime ascendente, care fac să crească pînă la un punct culminant forța lirică a melodiei.

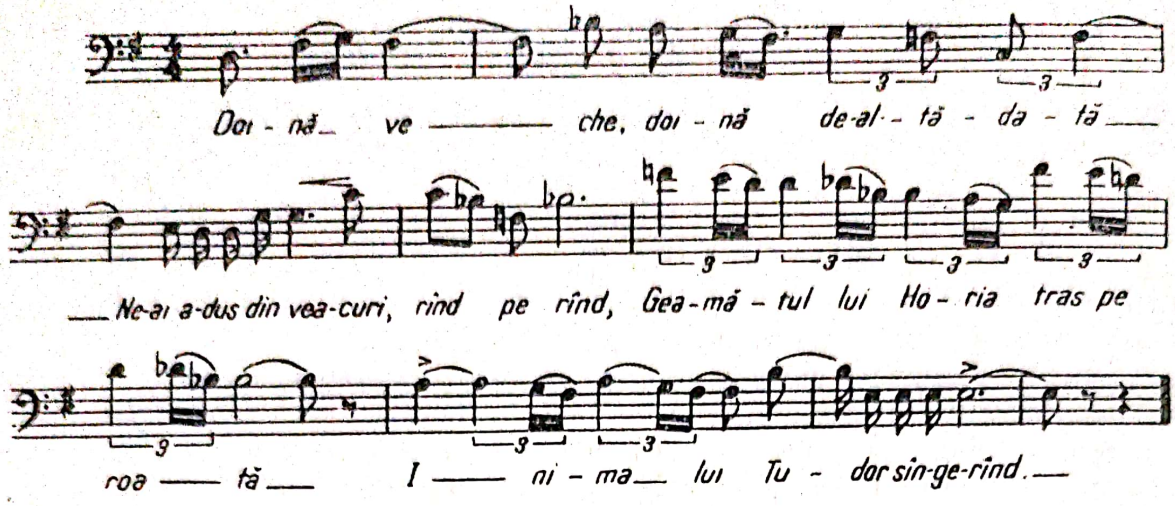
Piesa III, *Cîntec de nuntă*, vădește o scriitură corală de un meșteșug clasic și totuși cu elemente noi. Așa sînt : șirul de cvinte cromatice și diatonice paralele și cadența pe un acord de șapte sunete, formînd o terțdecimă completă pe bază minoră, plină de culoare aparte și de tensiune interioară. Iată, ca moment caracteristic, o polifonie pe temă populară realizată prin concursul corului și la violei :



Procedeul dezvoltării armoniei de cvartă și cvintă pe baza unor elemente structurale ale melodiei, propus cu decenii în urmă de Sabin Dragoi, se afirmă ca dominant și în lucrări vocal-simfonice contemporane cum sînt de pildă *Simfonia a II-a* de Gh. Dumitrescu, *Cantata patriei* de Laurențiu Profeta. În-

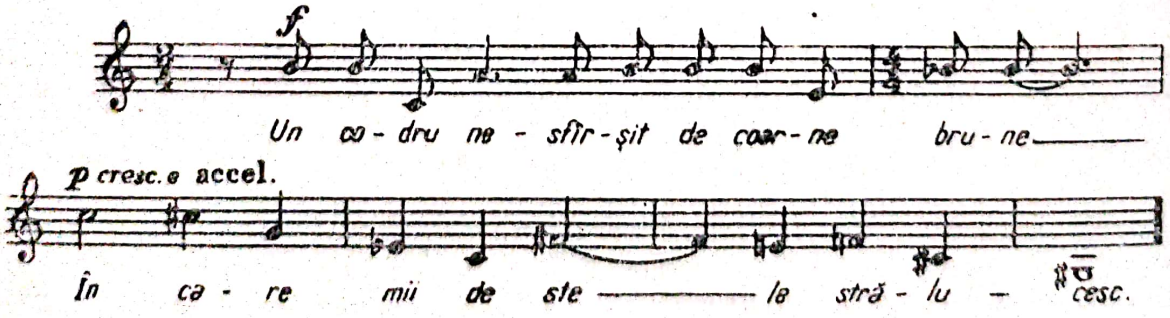
Scanned with OKEN Scanner

ceputul primei lucrări și secțiunea a II-a, *Doină veche*, din ultima lucrare amintită sînt concludente.



În genere se tinde la valorificarea largă în armonie a caracteristicilor tonal-modale ale melodiei. În oratoriul *1907*, Alfred Mendelsohn dezvoltă cu ingeniozitate resursele unui mod cu treapta a treia mobilă și cu caracteristică frigică. Prin transpoziții modale, suprapunerea de moduri cu aceeași tonică, prin simultaneizarea elementelor tematice derivate dintr-o rădăcină comună, se ajunge la folosirea unui complex modal de mare bogăție expresivă.

În genere, poezia românească contemporană a găsit valoroase și adecvate corespondențe în muzica vocal-simfonică. *Cantata de cameră* de Andrei Porfetye pe versuri din ciclul *Primele iubiri* de Nicolae Labiș reprezintă modalitatea eficientă, inspirată și de bun gust artistic de întruchipare a sensului poetic tineresc, dezinvolt.



Autoare a unor lucrări de cameră, instrumentale și vocale, compuse cu sensibilitate, dominate de imaginile unui lirism senin, tinerese, precum și a unor lucrări simfonice și concertante, compozitoarea Carmen Petra-Basacopol

Scanned with OKEN Scanner

a dedicat cea mai recentă lucrare a sa, *Omagiu vieții*, celei de-a XX-a aniversări a eliberării patriei. Subintitulată *Expresiuni pentru bariton și orchestră*, lucrarea întruchipează cu mijloacele genului șase poeme din volumul *Cîntece împotriva morții* de Eugen Jebeleanu. Abordînd principiul unei construcții melodice libere, corespunzătoare conținutului emoțional al versurilor care opun pentru totdeauna viața și libertatea — morții și mizerici, compozitoarea conturează un *Arioso* vocal-orchestral mobil, variat.

Interesantă este și soluția găsită de Liviu Glodeanu pentru realizarea *Suitei pentru cor de copii, orchestră de suflători și percuție*. Folosind melodii ale folclorului copiilor ca *Stai ploaie călătoare*, *Gălăua*, *Toco-toconelele* și *Numărătoare*, el izbutește, grație mînuirii cu inventivitate a procedeului variațiunii și a unei orchestrații de mare elocvență optimistă și umor, să evoce lumea de trăiri sufletești a celor mici. Este o lucrare de puternică și concisă expresie, care se impune cu forță în repertoriul obișnuit de concert.

*

În linii generale, creația de muzică de cameră românească a urmat un drum asemănător cu cel al muzicii simfonice. Compozitorii înaintași din veacul trecut, care au compus lieduri, manifestă tendința către o creație ce amintește pe de o parte stilul romantic, pe de altă parte un stil autohton izvorît din folclorul orășenesc, din romanțe. Alexandru Flechtenmacher, Iacob Mureșianu, Eduard Caudella, George Stephănescu, Gheorghe Dima, Eusebie Mandicevschi au compus piese vocale pe versurile poeților clasici români Mihai Eminescu, Vasile Alecsandri, Costache Negruzzi, Dimitrie Bolintineanu, precum și pe versuri de Goethe, Schiller, Rilke. În primele decenii ale veacului douăzeci, Alfonso Castaldi și Alfred Alessandrescu apoi Theodor Rogalski au compus cîntece influențate în sensul pozitiv, creator, de arta impresionistă. În aceeași perioadă, George Enescu a realizat ciclurile de cîntece pe versuri de Clément Marot și Fernand Gregh. Compozitorii generațiilor următoare, îndeosebi Mihail Jora, au contribuit la afirmarea deplină a cîntecului inspirat din poezia națională și din melosul folcloric.

Pe lîngă piese cu caracter de salon, pe lîngă lucrări pentru ansamblul de cameră în stilul tradițional, compozitorii din veacul trecut ca Ciprian Porumbescu, Eduard Caudella, Constantin Dimitrescu, Paul Ciuntu au realizat în domeniul instrumental creații inspirate din folclor, îndeosebi din cel orășenesc. În cadrul aceleiași concepții de preluare directă a melodiei populare se situează piese de Ludovic Wiest, Carol Miculi, un apreciat elev al lui Chopin, Teodor Burada, Ion Scărlătescu.

O etapă hotărîtoare în dezvoltarea muzicii de cameră o constituie creațiile lui George Enescu și ale compozitorilor contemporani. Sonatele, suitele, piesele pentru ansambluri de cameră create de aceștia dovedesc afirmarea deplină a genului. Una din etapele inițiale o reprezintă prelucrarea melosului folcloric sătesc, ale cărui resurse ritmico-modale, de mare originalitate, reprezentau pînă atunci un tezaur neexplorat. În unele cazuri, ca de pildă în cîntecele de Tiberiu Brediceanu și piesele pentru pian de Sabin Dragoi, melodia populară este armonizată pe baza caracteristicilor modale conținute latent. Alteori, compozitorii nu preiau direct melodia populară dar păstrează caracteristicile expresive ale acesteia, cum întîlnim în lucrări de Mihail Jora, Marțian Negrea, Filip Lazăr.

Scanned with OKEN Scanner

În ce privește creația instrumentală a lui Enescu, alături de *Octet* și *Dixtuor*, *Sonata a II-a pentru vioară și pian*, sonatele pentru pian și *Sonata a II-a pentru violoncel și pian*, ce marchează drumul către maturitate și originalitate, el compune *Sonata a III-a pentru pian și vioară*, *„în caracter popular românesc"*, una din lucrările deschizătoare de drumuri în muzica românească. Faza de desăvîrșire a creației enesciene de cameră este atinsă o dată cu suita *Impresii din copilărie*, pentru vioară și pian, *Cvartetul nr. 2*, *Cvartetul cu pian nr. 2*. Marele muzician realizează aici unul dintre cele mai interesante modele de polifonie instrumentală a muzicii veacului nostru. În sfîrșit, creația de acest gen a compozitorului culminează cu ultima sa lucrare, *Simfonia de cameră*. Prin sinteza între resursele ample ale discursului simfonic și claritatea muzicii de cameră, prin stilul liniar de puternică expresivitate, care lărgește cadrul tonalității, prin jocul subtil de timbru, ea constituie un moment crucial de legătură între creația trecutului și muzica contemporană a genului.

Un nou avînt l-a cunoscut muzica de cameră o dată cu dezvoltarea rapidă petrecută în ansamblul culturii românești contemporane. Este vorba în primul rînd de crearea unei activități interpretative de cameră cu caracter permanent, cuprinzînd cele mai variate forme, de la recitalurile interpreților tineri pînă la concertele soliștilor și formațiilor consacrate. Ca și în cadrul muzicii simfonice și al teatrului muzical, condițiile superioare, cum sînt buna pregătire a interpreților, afirmarea lor încă de pe băncile conservatoarelor, crearea de săli noi, promovarea unui larg public, au determinat un viu interes pentru muzica de cameră. Aceasta s-a îmbogățit permanent cu lucrări valoroase, dintre care multe au devenit larg cunoscute în țară și peste hotare, unele bucurîndu-se de premii internaționale de prestigiu.

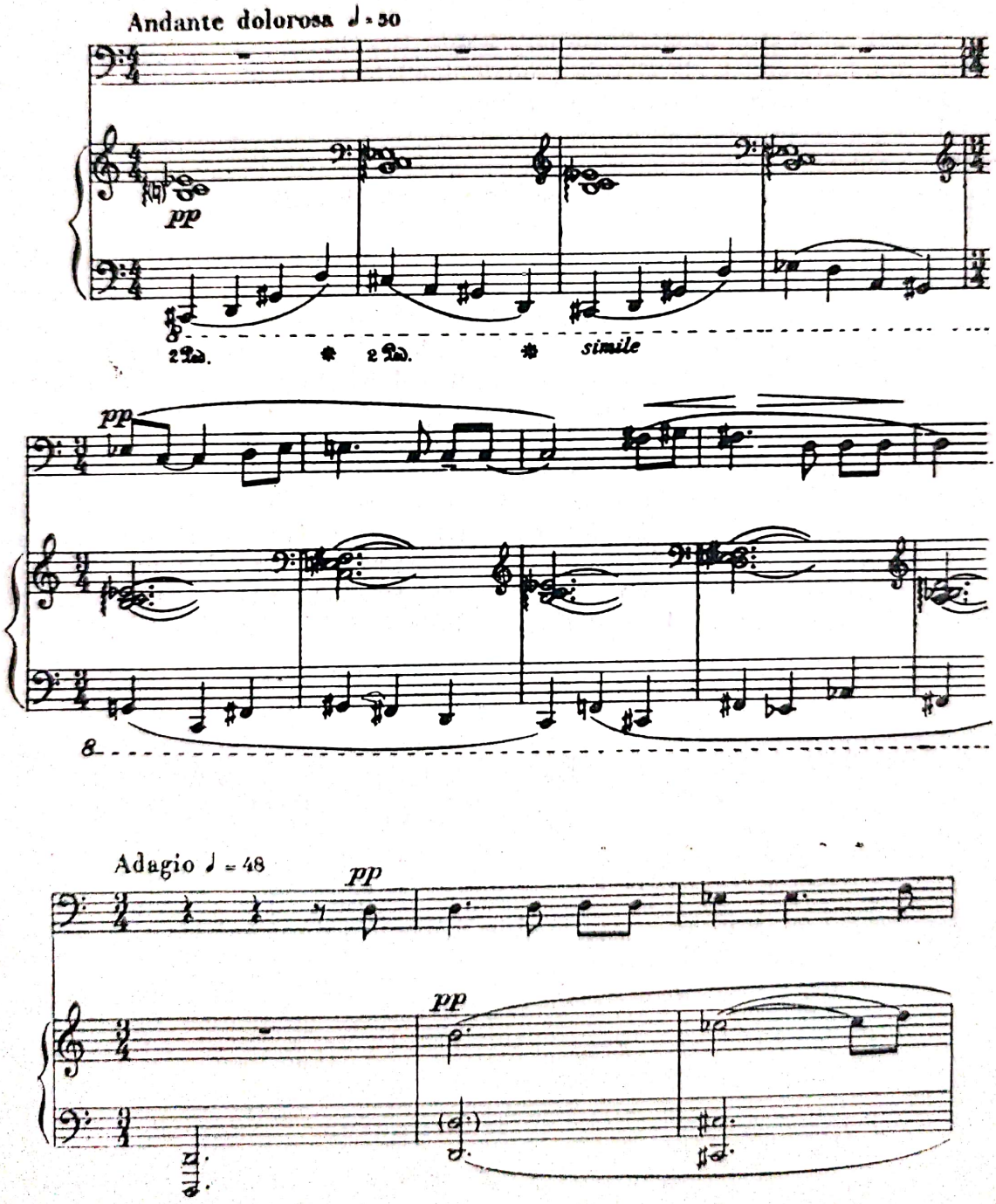
Un element de dinamism specific în ce privește tematica și limbajul și care prezintă consecințe și pentru dezvoltarea genului dramatic și vocal-simfonic este liedul. În liedul nostru contemporan există puternice trăsături proprii. Arhitectonica fluentă, asimetrică, condiționată de sensul poetic al textului cu predilecție nestrofic, dramaturgia sentimentelor ca determinantă a logicii de construcție, tendințele dezvoltătoare ale reprizelor, elocvența recitativului — iată unele din aspectele caracteristice genului. Un tonus emoțional și o fizionomie specifică sînt prezente în liedul cu conținut filozofic, interiorizat, al lui Mihail Jora; umoristic ori gingaș al lui Jora, Paul Constantinescu, Anatol Vieru; de un vibrant patetism sau lirism luminos al lui Tudor Ciortea, Pascal Bentoiu, Diamandi Gheciu, Laurențiu Profeta, Hilda Jerea, Valentin Gheorghiu, Dumitru Bughici, Doru Popovici, Aurel Stroe, Alexandru Hrisanide, Zoltan Aladar, Max Eisicovits.

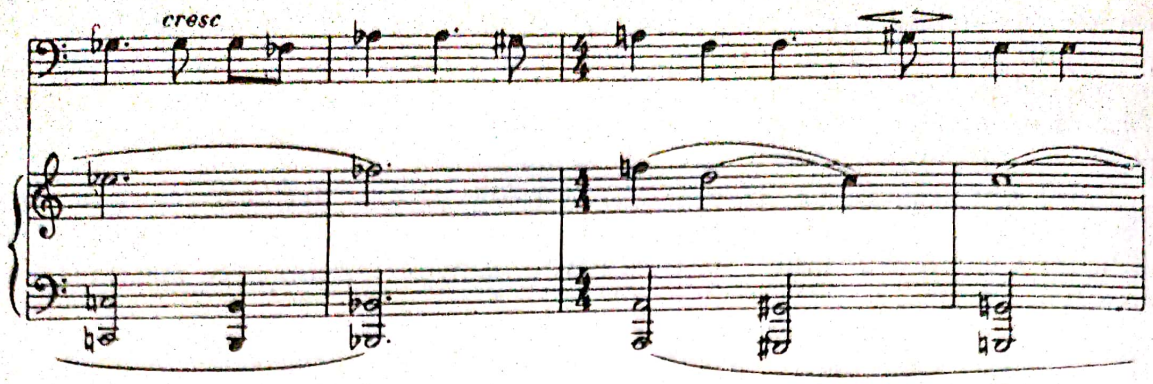
Una din căile care determină originalitatea creației noastre de lied este dezvoltarea prototipurilor de gen popular, ca de pildă : balada, cîntecul satiric, bocetul. O pildă de măiestrie în acest sens o constituie ciclul *Din Ulița noastră* de Paul Constantinescu, inspirat din luptele eroice ale muncitorilor ceferiști la Griviția, în 1933. Elementul de pastel liric al pieselor extreme, bocetul cu acea terță mobilă specific populară, recitativul dramatic răscolitor din *Grevă*, fizionomia cvasi-declamatorie, intens cromatizată, tratarea semnalelor militare într-un spirit de ușoară inconsistență tonală ce creează momente de grotescă solemnitate din *Colonelul* și *Pitpalacul*, substanța epică de mare autenticitate pe care se grefează passacaglia din piesa *Cu dubele de pîine* sînt cîteva elemente esențiale ce leagă originalitatea autorului de cea a folclorului. O altă cale de

Scanned with OKEN Scanner

legătură cu melosul popular o reprezintă armonia. Utilizînd într-un spirit original principiul pe care-l găsim la Bartók, Dragoi și alți creatori, al construirii armoniei pe baza dezvoltării resurselor melodice, Paul Constantinescu ne oferă în liedul *Închinare* un acord cu aspect de cvarte suprapuse care de fapt provin din suprapunerea elementelor constitutive ale melodiei.

Mutarea progesivă a centrului tonal modal pe linie descendentă ca în liedul *După mort* sau — invers — ridicarea treptată cromatică a liniei melodice, ca în liedul *Cu dubele de pîine*, constituie alte procedee originale de mare tensiune emotivă.

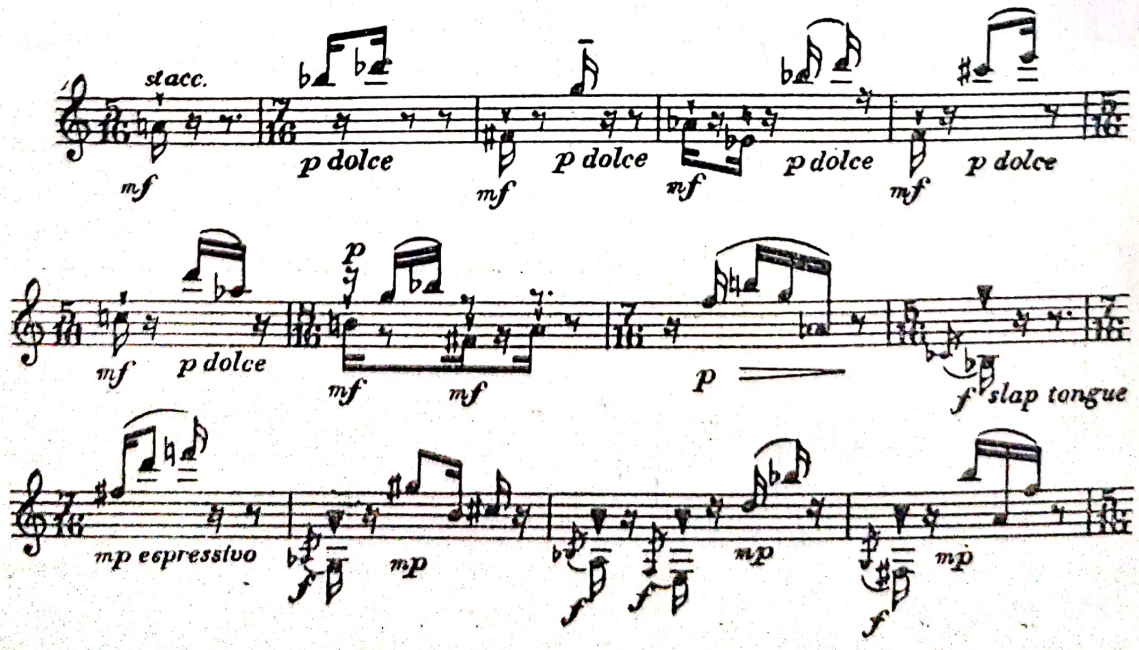


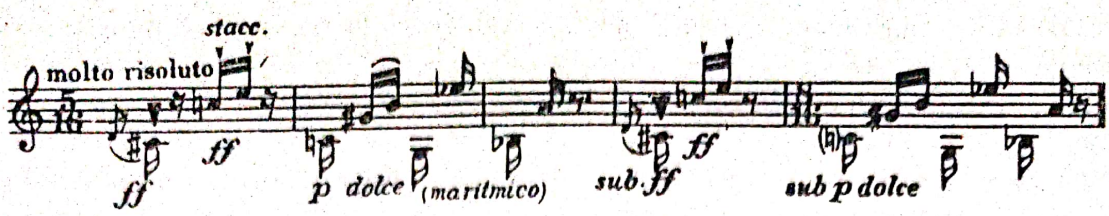


Genul suitei și al sonatei este larg îmbrățișat de compozitori. Atît formele pentru un instrument cît și cele pentru două instrumente își găsesc diverse modalități de realizare. *Sonata pentru pian* de Aurel Stroe, datînd dintr-o fază de început a tînărului compozitor, se distinge prin disciplina fermă, predilecția pentru o muzică pe cît de viguroasă și expansivă, pe atît de concentrată, sobră. După lirismul fin al părții I-a și meditația poetică a *Andantelui*, *Finalul* este caracterizat prin robustețe și vitalitate.

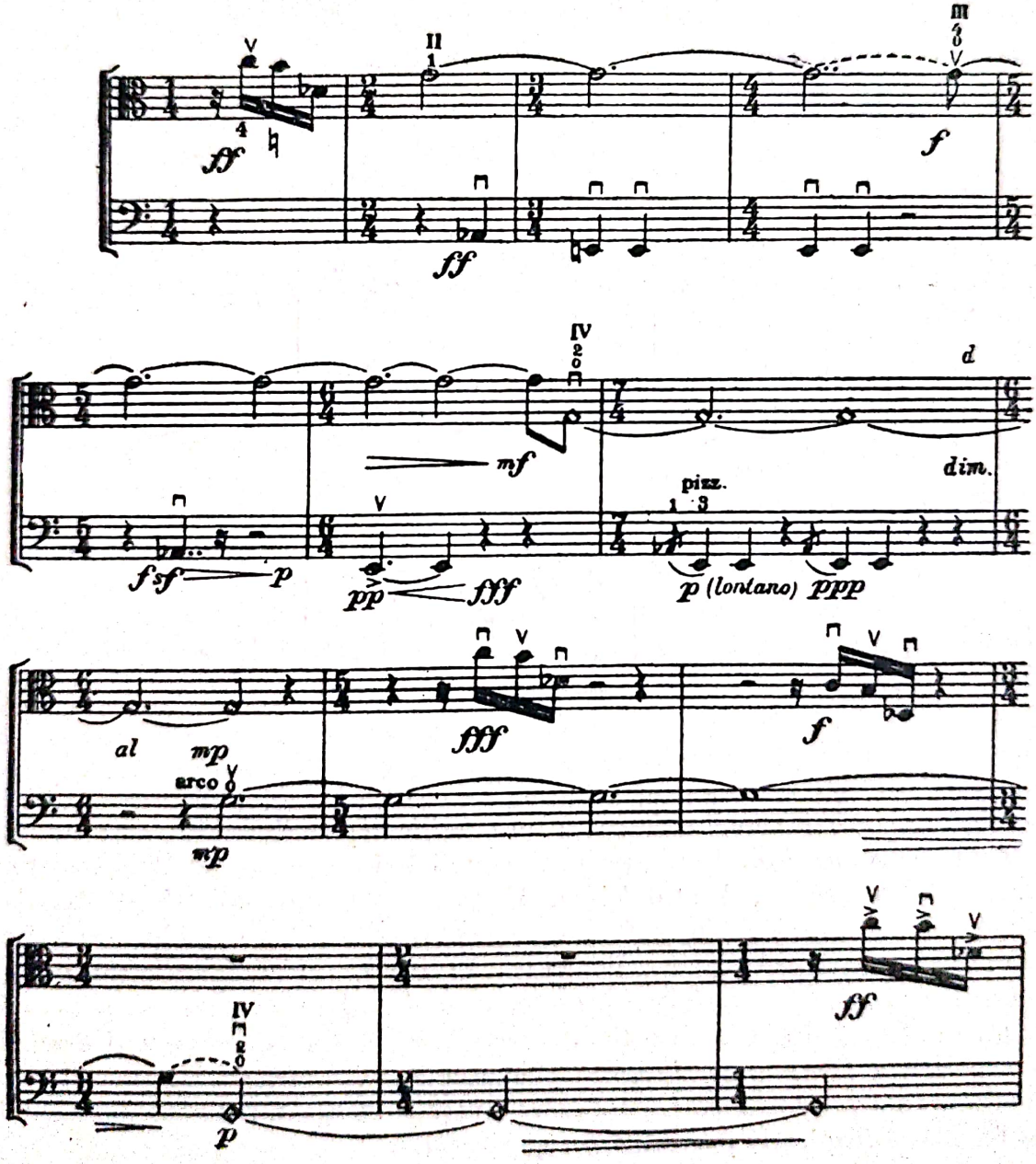
Îmbinînd sistemul ritmic giusto cu cel rubato cu recitativ, Aurel Stroe realizează o tensiune polifonică de mare robustețe și elan. În secțiunea concluzivă a finalului, în formă de fugă, folosirea contrastului de registre, opoziția de puternic efect dramatic între teme cantabile și blocuri compacte de sunete de vie expresivitate armonică, apoi contrapunctul a două grupuri de cvinte desfășurate diatonic în mers ritmic complementar, exprimă o sensibilitate caracteristică, ce are ca sursă elemente tematice de esență populară.

Același spirit de maximă economie a mijloacelor în favoarea concentrării expresiei o aflăm în creația lui Tiberiu Olah, în care substanța melodică generează o structură caracteristică, plină de contraste expresive, de la contemplația lirică pînă la dramatismul încordat. *Sonata pentru clarinet solo* pune în lumină ingenioase resurse polifonic-modale, pe care compozitorul le descoperă apte pentru acest instrument. Iată secțiunea în formă de fugă a *Sonatei* :

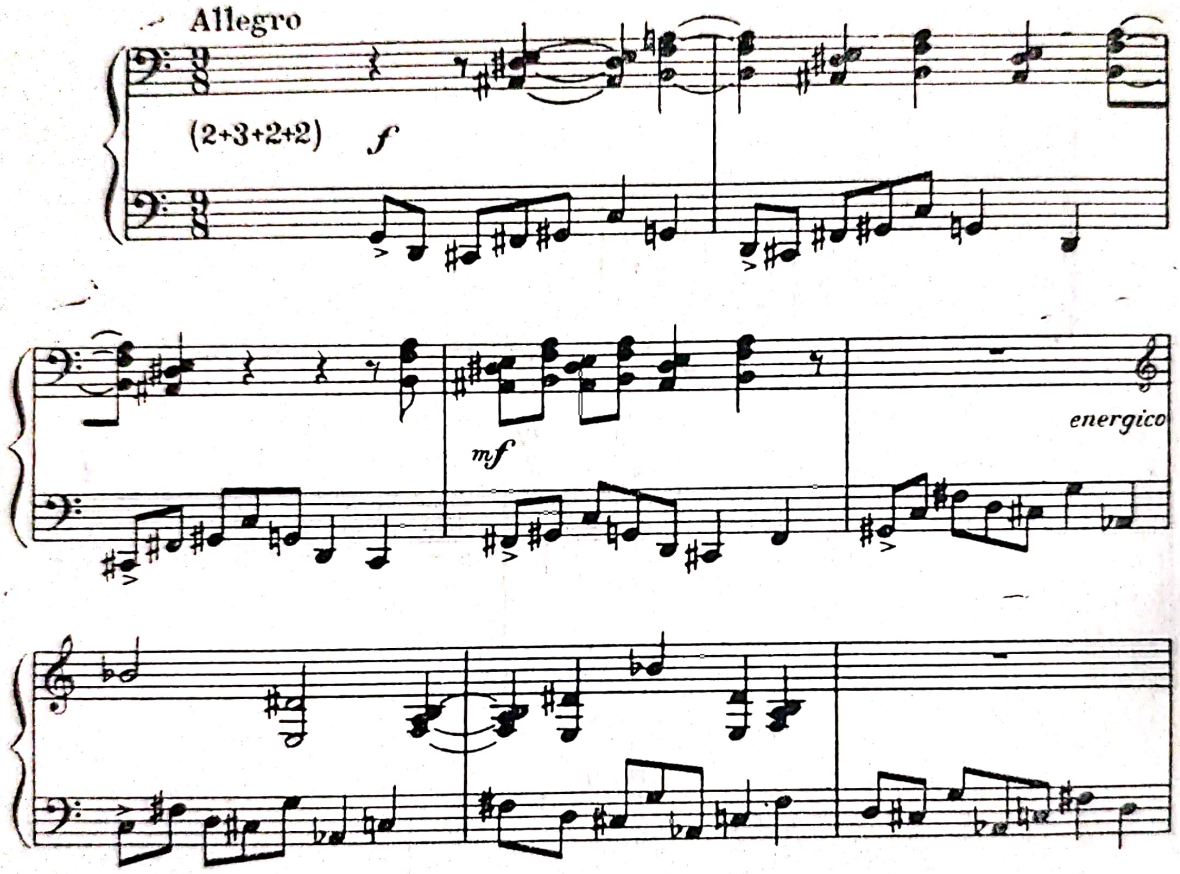




Concludentă pentru aplicarea principiilor de desfășurare rubato cvasi improvizatorică a frazei, caracteristice unor genuri populare, precum și a sugestiilor de eterofonie ce amintesc uneori de lucrări de Enescu, este *Sonata pentru violă și violoncel* de Wilhelm Berger. *Partea a II-a — Recitativo* — este construită printr-o succesiune gradată, pornind de la un timp pînă la măsura de șapte timpi care suferă apoi o recurență riguroasă.

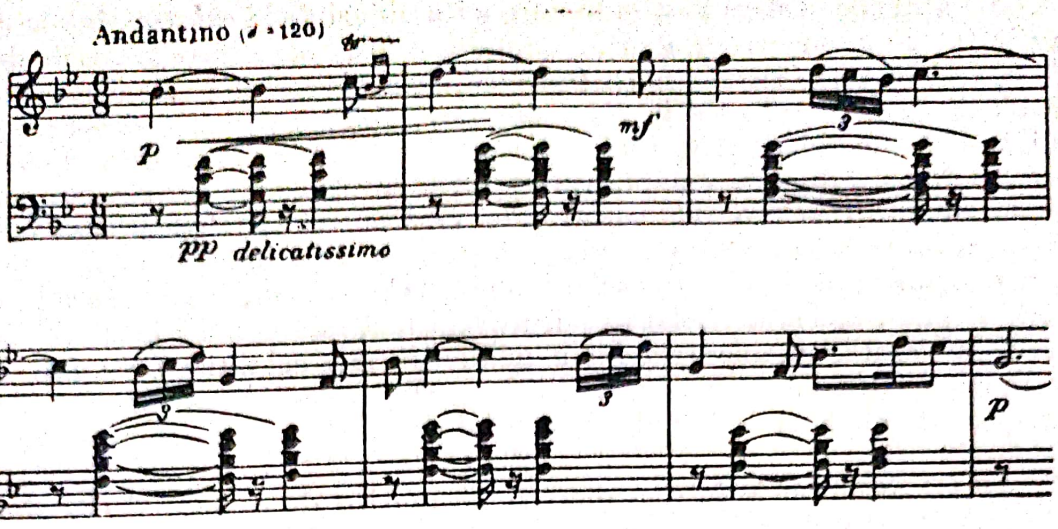


Piesa instrumentală existentă detașat sau în ciclu a cunoscut de asemenea o frumoasă dezvoltare, asigurînd repertoriul de acest gen al interpreților noștri, pătrunzînd de asemenea în repertoriul interpreților străini. Astfel în repertoriul candidaților la concursurile internaționale „George Enescu" un loc de seamă îl ocupă lucrări de pian ca *Sonatina*, *Preludii* de Mihail Jora, *Passacaglia* de Sigismund Toduța, *Sonata nr. 3* de Tudor Ciortea, *Trei piese de concert* de Ludovic Feldman, *Sonata pentru pian* de Aurel Stroe, *Sonata* de Alfred Mendelsohn și *Trei piese pentru pian* de Adrian Rațiu. Iată un fragment din *Piesa III*, *Toccata*, din ciclul amintit al lui Adrian Rațiu, interesant prin mobilitatea ritmică și tonală a frazei:



În ce privește muzica pentru formații de cameră — trio, cvartete, cvintete — este caracteristică înclinația către un conținut epico-dramatic, către un stil polifonic bazat pe dezvoltarea resurselor modale în cvartete de Paul Constantinescu, Zeno Vancea, Anatol Vieru. Alte cvartete cum sînt cele de Marțian Negrea, Pascal Bentoiu, Tudor Ciortea, Theodor Grigoriu (a cărui lucrare poartă titlul programatic-descriptiv „Pe Argeș în sus"), relevă predilecția pentru atmosfera viguroasă, exprimată printr-o armonie colorată, printr-un joc ritmic pregnant. Elocventă pentru relieful melodic și claritatea discursului armonic este partea a II-a, *Andantino*, din *Cvartetul în mi bemol* de Marțian Negrea, muzician cu o valoroasă experiență creatoare și pedagogică. Este una din paginile de frumoasă inspirație poetică a compozitorului.

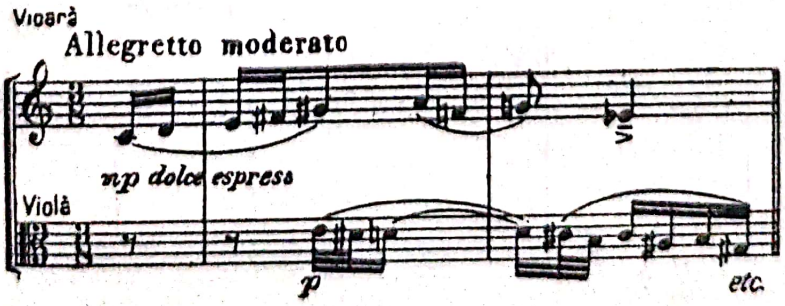
Scanned with OKEN Scanner



Reprezentativ pentru stilul polifonic axat pe structura melodică populară este *Cvartetul nr. 2* de Zeno Vancea. În prima parte a *Cvartetului* aflăm o interesantă combinație între modul frigic în stare diatonică și un mod cromatizat, ales ca element contrastant, dinamizator. Avînd un profil cantabil, aproape vocal, discursul celor patru instrumente capătă o elocvență interiorizată.

Din cuprinzătoarea creație simfonică, vocal-corală și de cameră a lui Alfred Mendelsohn, cele *Șapte miniaturi pentru cvartet de suflători* reflectă faza de maturitate la care a ajuns acest muzician cu apreciabilă experiență. Este vorba de cristalizarea unui stil personal prin sinteza largă a valorilor acumulate, de simplificarea mijloacelor în folosul sublinierii substanței expresive. Cele *Șapte miniaturi* în care mișcările repede-lent alternează armonios, simetric, se disting prin concepția lapidară a frazei, prin limpezimea și echilibrul formei, prin relieful timbrurilor, dominînd în fiecare parte coloratura unuia dintre instrumente.

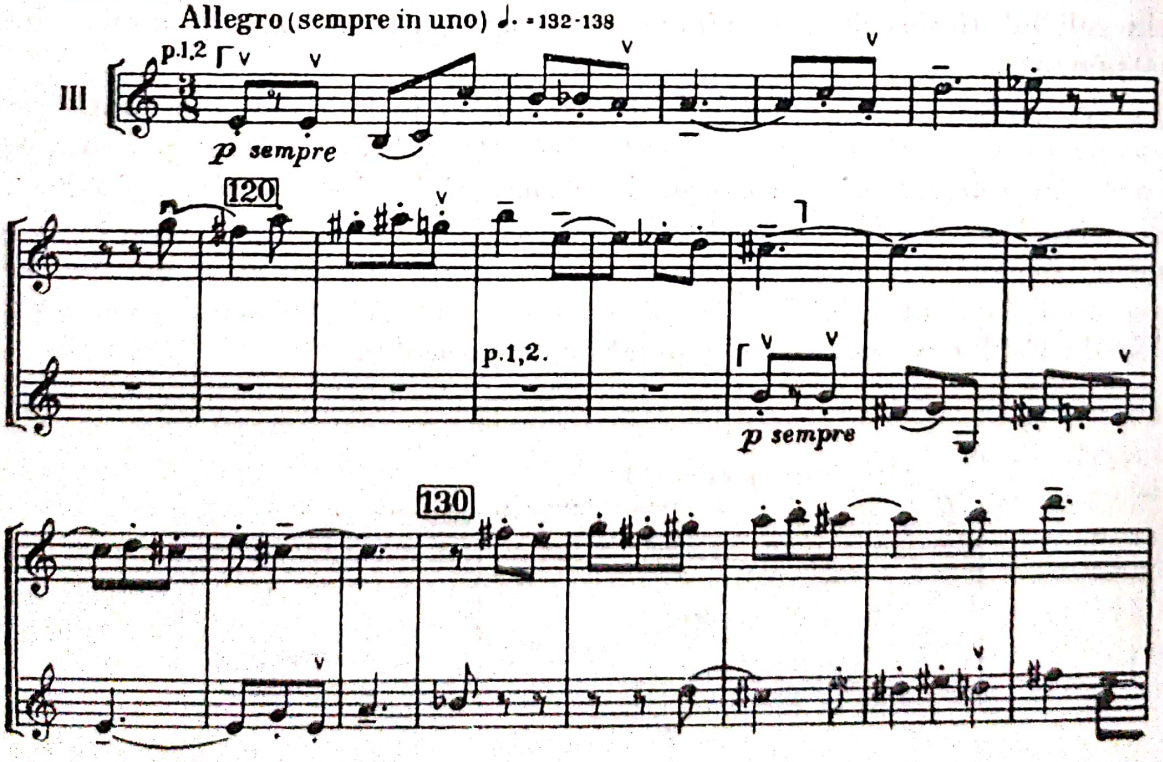
Trio pentru vioară, violă și violoncel de Ludovic Feldman reprezintă pregnant pe autorul suitelor pentru orchestră, *Poemului concertant pentru vioară și orchestră*, *Concertului pentru flaut și orchestră*, *Baladei pentru vioară și orchestră*, *Concertului pentru două orchestre de coarde*. Realizînd o sinteză între concepția muzicii folclorice transfigurate pînă la maximum de concizie și dinamism emoțional după modelul lui Bartók și claritatea neoclasicismului prokofievian, *Trio* de Feldman marchează aportul compozitorului.



Creațiile de cameră destinate unor ansambluri de la cvintet pînă la dixtuor au intrat de asemenea în atenția compozitorilor. Una dintre lucrările deosebit de apreciate este *Octetul pentru suflători, două viole și pian* de Tudor Ciortea. Realizat în 1961, el este inspirat din povestirile umoristice despre isprăvile lui Păcală, un fel de Till Eulenspiegel al folclorului românesc. Folosind cu ingeniozitate forme ca sonata, variațiunea, fuga, Tudor Ciortea armonizează ideile povestirii cu cerințele construcției muzicale și astfel realizează o lucrare de o mișcare densă și expresivă. Coloritul caleidoscopic al unor combinații instrumentale puțin utilizate ca flaut, oboi, clarinet, corn, fagot la care se adaugă viole și pian, melodia cizelată pînă în cele mai fine detalii, jocul ritmic de o vervă neslăbită, mînuirea liberă a polifoniei sînt cal tățile *Octetului*. Finalul se remarcă prin meșteșugul tehnicii de variație, care transfigurează elemente componente ale unei fugi duble, conturînd un tablou umoristic inspirat și captivant.

În sfîrșit, formele intermediare între muzica de cameră și cea simfonică își află și în muzica românească reprezentanți, conform unei tendințe specifice muzicii universale din timpul nostru. Continuînd sugestiile *Simfoniei de cameră* de George Enescu, lucrările românești actuale își propun să creeze cu mijloace apropiate ansamblului de cameră o tensiune emotivă și o variație de culori și timbruri care să evoce discursul simfonic. Ne referim pentru a exemplifica, la tripticul intitulat *Omagiu lui Enescu* de Theodor Grigoriu, compus pentru un ansamblu de 32 de viori. Simbolizînd parcă arta de interpret a marelui muzician român, vioara este multiplicată în patru grupe conduse de către un solist. Elementele tematice din primele două părți, *Preludiul* și *Melopeea*, sînt readuse sub formă concentrată în finalul denumit *Polifonie*. Ea este o sinteză evocatoare a trăsăturilor artei enesciene, ca melodismul generos vibrant, desfășurat cînd în stare pură, monodică, sau subliniat de o caracteristică eterofonică, cînd amplificat polifonic pînă la impresionante tensiuni emotive.

III. POLIFONIA



Aspecte interesante atît din punct de vedere al conținutului expresiv cît și din punct de vedere al realizării artistice prezintă creația compozitorilor aparținînd minorităților naționale din România de azi. S-au impus astfel prin valoarea lor artistică lieduri de Max Eisicovits, Erwin Junger, Zoltan Aladar, sonate și suite de Jodal Gabor și M. Eisicovits, opera *Trandafirii Doftanei* de Norbert Petri, baletul *Întîlniri în beznă* de E. Junger (pus în scenă recent la Opera maghiară de Stat din Cluj), *Cantata pentru pace* de Fr. X. Dressler, cantata *Către popoare* de Tibor Molnar, *Dansurile din Korund* de Zoltan Aladar, *Dansuri* de Albert Markos și altele, ai căror creatori își afirmă personalitatea în cadrul trăsăturilor unitare ale muzicii românești contemporane.

*

Desigur, în unele lucrări persistă imperfecțiuni ca : monotonia de atmosferă în acele simfonii și sonate care folosesc elemente de dans în secțiunea de sonată, în scherzo și în final, fără o prelucrare tematică pe baza reliefării unui contrast dramatic, epic, liric; un retorism și convenționalism în prelucrarea tematicii lirice în operă și a cîntecului de mase în genul simfonic și vocal-simfonic; utilizarea în scop coloristic, adiacent, a elementului modal și ritmic fără „topirea" acestuia în substanța armonic-dezvoltătoare; estomparea dinamismului muzicii prin repetări, secventări, lungiri, înșiruiri de tip suită; excese în mărirea aparatului sonor, manierism armonic, polifonic și orchestral. O tendință către simplificare și concentrare o vădesc mai mulți compozitori ca de pildă Theodor Grigoriu de la *Variațiuni pe un cîntec de Anton Pann* la lucrările actuale, Ion Dumitrescu, de la *Simfonie* la *Simfonieta.*

Frumuseți hărăzite să rămînă peste ani în repertoriu, cele mai reușite creații ale compozitorilor noștri îmbină, într-o dialectică măiastră, profunda și ampla semnificație a tematicii de viață abordate cu orizontul larg al mijloacelor de întruchipare artistică. Aceasta este, credem, măsura cea mai înaltă a valorii creației artistice, criteriul care leagă izbînzile componistice din trecut cu cele ale prezentului, care unește într-un chip larg și puternic personalități, generații, forțe creatoare, legate prin afinitatea de simțire și concepție artistică. Aceasta este și calea prin care muzica românească pătrunde mereu mai impetuos pe arena muzicii universale.

Considerăm că perspectivele descoperirii în tezaurul folcloric popular a unor resurse înnoitoare, inepuizabile, capabile să genereze, alături de însușirea creatoare a experienței muzicii contemporane universale, de preluarea tuturor procedeelor tehnice, cu adevărat viabile, și în primul rînd sub impulsul noii tematici de viață, o și mai mare diversitate de stiluri în creația noastră contemporană. În special, din folclor au fost explorate pînă acum virtualitățile genului liric (lied) și ale dansului (scherzo, sonată, suită, balet). Merită toată atenția cîntecul epic, dansul lent (ca *purtata*, *țarinele*, *dealungul*), doina — genuri care, după cum afirma compozitorul Pascal Bentoiu, vin în creația cultă „cu o formă programatică inițială".[5] Valențele proaspete ale cîntecului de mase se impun de asemenea a fi dezvoltate pe o treaptă superioară cu tot mai multă fantezie.

Cercetări recente întreprinse în cadrul Institutului de etnografie și folclor relevă de asemenea moduri populare pînă acum necunoscute așa cum se preconizează în interesantul studiu *Moduri și proporții* de compozitorul Wilhelm

5. *Muzica populară ca izvor al creației programatice și cu text* („Muzica" nr. 1, 1959, pag. 10)

Scanned with OKEN Scanner

Berger[6]. Toate acestea reprezintă surse care vor sta fără îndoială la baza multora dintre creațiile românești viitoare, în măsură să genereze soluții creatoare noi.

Desigur avem în vedere cercetarea profundă și valorificarea îndrăzneață, creatoare, a elementului popular, care să nu aducă servituți personalității artistului, ci, dimpotrivă, să-i ofere un cîmp nelimitat de afirmare. În acest sens găsim potrivit a spicui din articolul *Où va la musique* de René Dumesnil [7] îndemnul adresat de A. Honegger : „Reflectați... orice ramură desprinsă de trunchi, piere" și propria încheiere a autorului : „Universalitatea nu înseamnă cosmopolitism, dovadă că nu există capodoperă într-adevăr universală care să nu poarte dubla pecete nepieritoare a geniului național și totodată a personalității artistului".

Privită în ansamblu, muzica românească contemporană se afirmă pe un drum ascendent, rodnic, luminat de idealul slujirii vieții luminoase pe care o trăiește astăzi poporul nostru, făuritor al socialismului. Unitatea pe care o conferă acest ideal, această concepție superioară de creație artistică va zămisli și mai departe succese, va duce la înflorirea bogată și variată a tuturor personalităților creatoare, sporind prestigiul muzicii noastre în cultura muzicală mondială.

6. „Muzica" nr. 1, 1962.
7. *Încotro merge muzica* (publicat în „Académie des Beaux-Arts", 1962—1963, Institut de France pag. 49—55).

Scanned with OKEN Scanner

Bentoiu Pascal — MIHAIL JORA, „Muzica" nr. 7, 1964.

Berger Wilhelm — TRADIȚIE ȘI ACTUALITATE ÎN CVARTETUL ROMÂNESC, „Muzica", nr. 2, 1961.

Breazu George — „TUDOR VLADIMIRESCU", ORATORIU DE GHEORGHE DUMITRESCU, „Muzica", nr. 7, 1952.

Brîncuș Petre, Nicolae Călinoiu — MUZICA ROMÂNEASCĂ DUPĂ 23 AUGUST, Edit. Muz. 1964.

Bughici Dumitru — ACTUALITATE ȘI MĂIESTRIE, „Muzica", nr. 7, 1960.

Codreanu Petre — GHEORGHE DUMITRESCU, „Muzica" nr. 5—6, 1964.

Constantinescu Grigore — CONCERTUL INSTRUMENTAL ȘI IZVOARELE INSPIRAȚIEI POPULARE, „Muzica", nr. 5—6, 1964.

Cosma Octavian Lazăr — OPERA ROMÂNEASCĂ, Edit. Muz. 1962.

Dumitrescu Ion — CONTRIBUȚII LA PROBLEMA ARMONIZĂRII CÎNTECULUI POPULAR ROMÂNESC, „Muzica", nr. 2, 1954.

Dumitrescu Ion — PE TREPTELE ÎNALTE ALE CULTURII NOASTRE MUZICALE, „Muzica", nr. 8, 1964.

Firca Gheorghe — ÎNSEMNĂRI CU PRIVIRE LA RAPORTUL ÎNTRE TONAL ȘI MODAL, „Muzica", nr. 2, 1964.

Grigoriu Theodor — PROGRAMATISMUL ÎN MUZICA DE CAMERĂ, „Muzica, nr, 2, 1959.

Hoffman Alfred — TEMATICA NOUĂ ȘI ÎNTRUCHIPAREA EI ÎN LUCRĂRILE MUZICALE ACTUALE. Studii și cercetări de istoria artei. Anul VIII, nr. 1, 1961. Edit. Acad. R.P.R.

Jora Mihail — GÎNDURI DESPRE ARTA MUZICALĂ DIN TRECUT ȘI DE AZI, „Muzica", nr. 2, 1960.

Mendelsohn Alfred — CONTEMPORANEITATEA ÎN CREAȚIA MUZICALĂ, „Muzica", nr. 9, 1960.

Niculescu Ștefan — IMPORTANȚA RITMULUI ÎN STRUCTURA MELODIEI ȘI ÎN STABILIREA UNEI TIPOLOGII A CREAȚIEI MUZICALE ROMÂNEȘTI, „Muzica", nr. 6, 1959.

Olah Tiberiu — PENTRU ÎNȚELEGEREA JUSTĂ A RELAȚIEI ÎNTRE CONȚINUT ȘI FORMĂ ÎN MUZICĂ, „Muzica", nr. 1, 1961.

Parocescu Nicolae — DESPRE ROLUL MUZICII ÎN FORMAREA IDEALULUI ESTETIC SOCIALIST, „Muzica", nr. 8, 9 și 11, 1962.

Porfetye Andrei — TUDOR CIORTEA, „Muzica", nr. 5—6, 1964.

Pricope Eugen — MARȚIAN NEGREA, „Muzica", nr. 4, 1954.

Profeta Laurențiu — MIJLOACELE DE EXPRESIE ȘI ROLUL LOR ÎN RELIEFAREA CONȚINUTULUI MUZICII, „Muzica", nr. 5, 1963.

Rațiu Adrian și Aurel Stroie — MODURILE ÎMPROSPĂTEAZĂ MELODIA, „Muzica", nr. 6, 1959.

Sarchizov Sergiu — LIBERTATE ȘI NECESITATE ÎN PROCESUL DE CREAȚIE „Muzica", nr. 6, 1963.

Vancea Zeno — INSPIRAȚIA DIN MELOSUL POPULAR ȘI EXIGENȚELE ARTEI CONTEMPORANE, „Muzica", nr. 10, 1963.

Vancea Zeno — PROCESUL ISTORIC DE FORMARE A LIMBAJULUI MUZICII NOASTRE PROFESIONALE, „Muzica", nr. 10, 1962 și nr. 4, 1963.

Vieru Anatol — DESPRE DRAMATISM ÎN LUMINA CONTEMPORANEITĂȚII, „Muzica", nr. 1, 1961.

Scanned with OKEN Scanner

La musique roumaine s'affirme, aux différents stades de son expansion, par un dynamisme fécond en ce qui concerne ses diverses orientations créatrices, ses courants en matière de style, marquant de leur empreinte les jeunes générations de compositeurs ainsi que maintes personnalités dans le cadre d'une époque donnée. Il en résulte précisément nombre de traits d'ensemble persistants qui définissent le spécifique national de cette musique et caractérisent la sensibilité de ses créateurs. De nouvelles personnalités créatrices se manifestent dès lors à mesure que s'accroît leur expérience et que les contacts avec la création universelle se multiplient, déterminant un renouvellement et un enrichissement constants des genres abordés et de leurs modalités d'expression, dans le cadre d'un processus impétueux, par le rythme, l'élan, le sens esthétique, la technique du style en plein essor, processus ayant pour base les valeurs actives du „mélos" populaire national.

Une confrontation de plus en plus étendue des valeurs à l'échelle nationale et mondiale, les possibilités de connaître les meilleures conquêtes artistiques ont contribué à cette élévation constante des critéres d'appréciation en matière de musique symphonique et de chambre. Contribution qui se manifeste aussi par une oeuvre créatrice plus riche, ainsi que par une affirmation plus vigoureuse des personnalités de toutes les générations, affirmation aussi de toutes les affinités en matière de style.

Bien que la grande diversité des modalités d'expression actuelles rende malaisé un jugement d'ensemble sur la musique symphonique et de chambre roumaine, certains traits caractéristiques peuvent toutefois trouver leur illustration dans des oeuvres représentatives. Tout en essayant de présenter au lecteur les contributions les plus significatives des compositeurs roumains contemporains, la présente étude se propose également d'insister sur certains aspects et tendances fondamentaux de la musique roumaine actuelle.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Ştefan Niculescu

ASPECTE ALE CREAŢIEI ENESCIENE ÎN LUMINA SIMFONIEI DE CAMERĂ

Cvartetul de coarde nr. 2 (1952) și *Simfonia de cameră* (1954), cele din urmă creații ale lui George Enescu, sînt rodul cristalizării unei ultime tendințe stilistice, pentru prima oară vădit manifestată în *Suita sătească* (1938) și *Impresii din copilărie* (1940), dar ai cărei germeni pot fi întîlniți cu mult timp înainte în opere ca *Sonata a III-a pentru vioară și pian* (1926), *Oedip* (1932) și *Sonata a III-a pentru pian* (1934). Așa cum sublinia într-un articol relativ recent muzicologul M. Rădulescu [1], *Sonata a III-a pentru vioară* și *Suita sătească* s-ar afla față de *Cvartetul de coarde nr.* 2 și *Simfonia de cameră* „într-un raport asemănător celui dintre rapsodii și compoziții ca *Suita I-a*, *Octuorul* sau *Dixtuorul*, în care elementul românesc, fără a dispare, coboară la altă profunzime, depășește zona pitorescului, se încorporează organic unei structuri muzicale superioare și se generalizează. *Cvartetul nr. 2* și *Simfonia de cameră g e n e r a l i z e a z ă* și adîncesc datele compozițiilor ca *Sonata a III-a*, *Suita sătească* sau *Impresiile*, le duc la termenul lor ultim, unde era firesc și necesar să ajungă." O evoluție asemănătoare caracterizează astfel cele două etape, de început și de sfîrșit, ale stilului enescian. Același punct de plecare — muzica populară. Aceeași depășire a datelor explicit românești prin sublimarea lor în formele clasice tradiționale. Aceeași continuă îmbogățire a propriului limbaj muzical cu principiile carateristice artei contemporane, îmbogățire care se datorește mai mult unei creșteri firești, unei reale necesități interioare, decît vreunei puternice influențe din afară.

Cu toată sinuoasa linie a devenirii stilului enescian, trebuie să remarcăm că orice rigidă delimitare a acestuia pe etape net caracterizate și fără continuitate între ele nu corespunde întru totul adevărului. În realitate există o transformare neîntreruptă, o relație de la cauză la efect, care leagă o operă de cele precedente și o etapă de cea imediat anterioară. De aceea nu vom întîlni în drumul acestui creator schimbări bruște de direcție, convertiri sau mari variații, care să ducă pînă la renegarea operei trecute și începerea alteia pe o bază nouă. O dezvoltare logică, o împlinire firească, asemănătoare creșterii unui arbore, în care orice operă este o altă creangă legată vital de tulpina comună, astfel ni se înfățișează, privind în general, totalitatea creației sale. Modificările stilului, deși apar mari dacă se compară între ele punctele extreme ale curbei lui evolutive, sînt totuși mai puțin sesizabile în cazul unei faze limitate în timp. Progresul lent și continuu al stilului nu a cunoscut alte „perturbări" decît revenirile periodice la sursa sănătoasă a cîntecului popular, adevărate reînprospătări, care, pe baza asimilării folclorului cu sprijinul vastei experiențe artistice dobîndite în trecut, au reușit, ca o consecință firească, să emancipeze compozitorul spre noi orizonturi ale creației.

În lumina acestei perspective, *Simfonia de cameră* ne apare drept o mare împlinire, o grandioasă sinteză a tuturor eforturilor înnoitoare desfășurate de George Enescu de-a lungul întregii sale cariere. Căci dacă atmosfera, mijloacele tehnice, limbajul, într-un cuvînt stilul, aparțin perioadei din urmă, nu este mai puțin adevărat că vom întîlni în cursul general al melodiei și mai cu seamă

---

1. M. Rădulescu. *Însemnări pe marginea unor lucrări de George Enescu* („Muzica" nr. 4, 1957.

Scanned with OKEN Scanner

în alcătuirea formei trăsături manifestate cu mulți ani în urmă, în perioada primelor compoziții.

Simfonia de cameră (op. 33) a fost terminată la 28 mai 1954, dată însemnată de autor la sfîrșitul partiturii. Concepută pentru 12 instrumente soliste (flaut, oboi, corn englez, clarinet, fagot, corn, trompetă, vioară, violă, violoncel, contrabas și pian), *Simfonia* este dedicată dirijorului Fernand Oubradous și Asociației Concertelor de Cameră din Paris, care au și interpretat-o în primă audiție. Lucrarea fiind de o mare complexitate ne-am propus să o studiem pe probleme, axîndu-ne în special pe analiza formei, ritmului, armoniei și orchestrației. De asemenea, vom încerca unele considerații asupra limbajului și particularizarea locului pe care îl ocupă acest limbaj în ansamblul artei muzicale contemporane.

Simfonia de cameră este alcătuită din trei părți (în realitate patru deoarece finalul se subdivide în două mișcări distincte), care formează împreună un tot inseparabil. Ultimele două părți sînt sudate între ele, iar la sfîrșitul celei dintîi autorul a specificat durata pauzei ce trebuie păstrată (cca. 20 de sec.) înainte de atacarea părții a II-a, așa încît, în realitate, muzica se execută de la început pînă la sfîrșit aproape fără întrerupere. Această dispoziție interpretativă este pe deplin justificată de planul formal al lucrării : prima mișcare, scrisă în formă de sonată fără dezvoltare, își amînă prelucrarea temelor în final, care îmbină elemente atît din prima parte cît și din cea de a doua, aceasta din urmă fiind concepută într-o formă liberă de temă cu variațiuni. Relația dintre diferitele mișcări ale *Simfoniei* se realizează deci nu numai prin unitatea de atmosferă sau de stil ci și, în mare, prin unitatea morfologică.

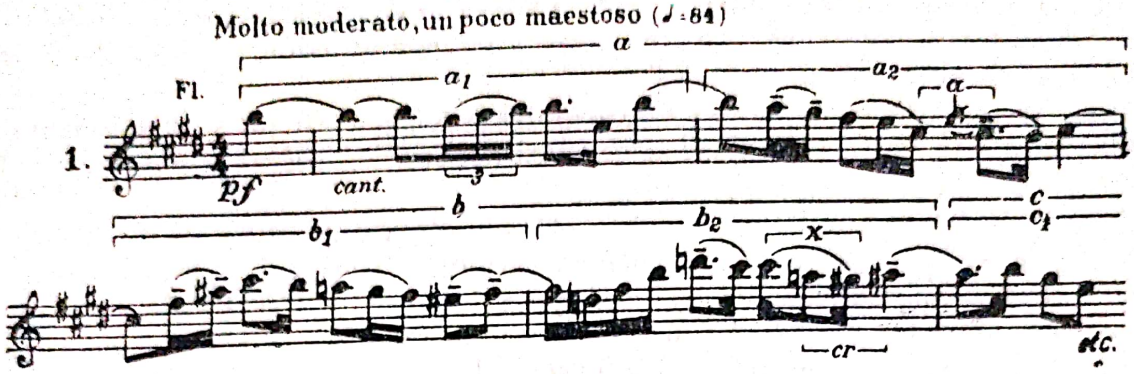
La rîndul ei, unitatea tematică este obținută prin deducerea întregii construcții melodice dintr-un număr restrîns de idei muzicale : cele două teme principale din prima mișcare și tema variațiunilor din partea mediană formează principalele nuclee ciclice ale lucrării. Iată deci, înfăptuită simultan, o mare economie de bază atît pentru mijloacele tematice cît și pentru cele formale, între acestea stabilindu-se o armonioasă condiționare reciprocă.

Punctul culminant al *Simfoniei*, după cum ne-a obișnuit compozitorul în majoritatea operelor lui de maturitate, este păstrat pentru coda finalului, situație motivată de caracterul muzicii, de concepția, de mesajul pe care tinde să ni-l transmită autorul. În general, desfășurarea sentimentelor resimțite de un ascultător în fața unei lucrări de George Enescu s-ar putea reduce, făcînd abstracție de marea complexitate a muzicii, la cîteva rezultante mai importante. Un prim element cu un caracter senin, calm, profund liric se expune alături de un al doilea element mai sumbru, mai dramatic și apoi, după conflictul care se naște între ele, conflict străbătut de puternice accente tragice, primul element, metamorfozîndu-se neîncetat, reușește pînă la urmă să-l domine pe cel de-al doilea, și acesta continuu transformat. Clipa statornicirii noului echilibru coincide momentului dinamic și expresiv culminant al întregii lucrări. Iată-ne în prezența unei adevărate dialectici muzicale pe care, fără excepție, o întîlnim și în *Simfonia de cameră*. Numai că în ultima sa lucrare autorul a dus la o mare subtilitate întruchiparea sonoră a mesajului său, a extins gama experiențelor lui interioare și asupra unor zone pînă atunci puțin explorate — tragicul grotesc, lumea fantastică de basm învăluită însă într-o atmosferă de mare tristețe — a împletit în culminația finală cele două elemente opuse ale conflictului (unul diatonic, celălalt cromatic), creînd un sentiment greu de definit, un fel de bucurie tristă, pe care o trăiește, la capătul vieții, omul împăcat cu sine și cu lumea.

Scanned with OKEN Scanner

Partea I-a, *Molto moderato, un poco maestoso* este concepută, după cum am arătat, în forma de sonată fără dezvoltare.

Tema I, intonată de flaut, dublată la cea de a doua octavă inferioară de violă și acompaniată de pian, este o melodie de un lirism specific enescian:



Expusă în tonalitatea de *mi* major și avînd o structură clar diatonică (mai ales în perioada A), ea constituie primul element ciclic al *Simfoniei*. Articulația temei este tripartită: trei perioade a cîte două motive, fiecare motiv divizat în cîte două celule, totul însumînd 12 măsuri de $\frac{4}{4}$. Schematic tema se înfățișează astfel:

Tema I (16 măs.)
- per. A (4 măs.): 2 motive (antecedent)
  - *a* (2 măs.): 2 celule < a_1 (1 măs.), a_2 (1 măs.)
  - *b* (2 măs.): 2 celule < b_1 (1 măs.), b_2 (1 măs.)
- per. B (4 măs.): 2 motive (consecvent)
  - *c* (2 măs.): 2 celule < c_1 (1 măs.), c_2 (1 măs.)
  - *d* (2 măs.): 2 celule < b_1 (1 măs.), d_2 (1 măs.)
- per. A′ (4 măs.): 2 motive (A variat: concluzie)
  - *c′** (2 măs.): 2 celule < a'_1 (1 măs.), a'_2 (1 măs.)
  - *b′* (2 măs.): 2 celule < b'_1 (1 măs.), b'_2 (1 măs.)

Să analizăm acum mai îndeaproape perioada A. Din exemplul 1 se observă clar subîmpărțirile în motive și celule. Tonalitatea de *mi* major este net afirmată. Celula a_1 se caracterizează prin insistența pe treapta V *(si)*, prin trioletul ascendent care pleacă de la *sol diez* la *si*, important pentru că el se va metamorfoza în diferite feluri în finalul *Simfoniei* (ex. 16, 18, 20) și prin cvinta descendentă *si-mi*, de asemenea importantă, căci uneori întreaga temă se va restrînge și se va evoca doar prin această cvintă (ex. 18). În celula a_2 remarcăm intonația care prin apogiatura pe *mi* repetă intervalul melodic *mi-do diez*, deci o nouă insistență de data aceasta pe un interval. Asemenea insistențe cît și folosirea apogiaturilor sînt caracteristici des întîlnite în stilul melodic enescian (vezi *Sonata a III-a pentru pian* sau *Cvartetul nr. 2 op. 30 pentru coarde și pian*).

* Toate notațiile *a′*, *b′*, *c′*, etc. reprezintă variații melodice sau ritmice ale elementelor corespunzătoare *a*, *b*, *c* etc.

Scanned with OKEN Scanner

Celula a_2 se poate asemăna cu consecventul temei a III-a (ex. 5), iar intonația α cu celula J a temei a II-a (ex. 3). Astfel se *anticipează încă de la început*, în tema ciclică prin care debutează *Simfonia*, unele din elementele constitutive ale celorlalte idei melodice. Și acest principiu este caracteristic muzicii lui George Enescu. El va fi extins și la forma în mare căci, după cum spuneam mai sus, între invenția tematică și cea morfologică se stabilesc relații de reciprocitate, care tind spre deducerea întregului edificiu sonor dintr-un nucleu generator unic.

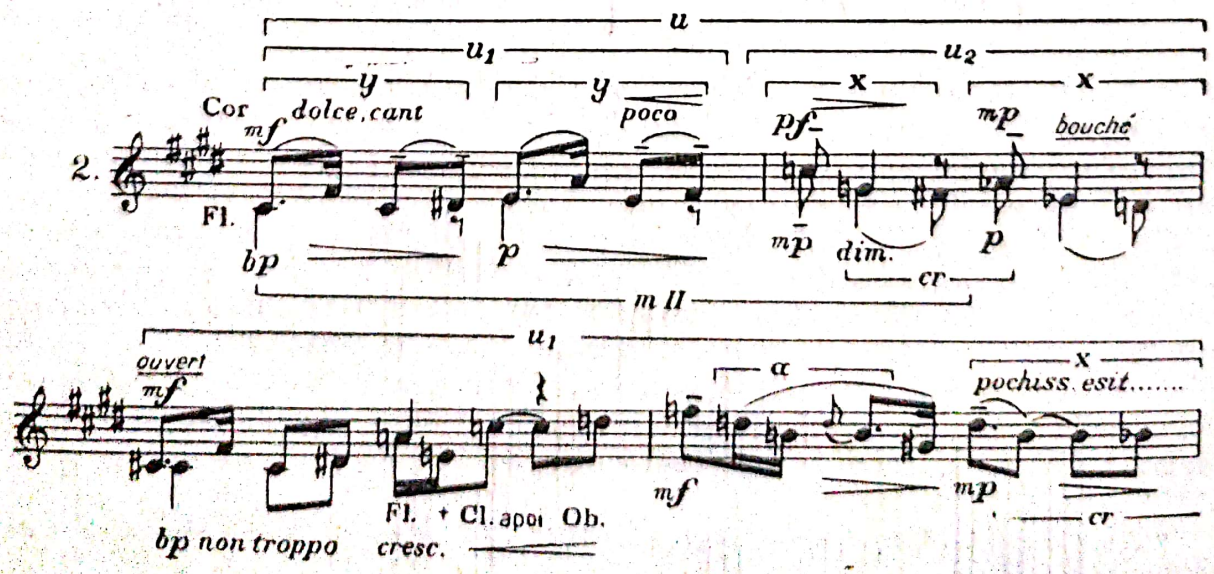
În continuare, celula b_2 prezintă formula ritmică x prin intonarea cromatismului întors (cr.); atît ritmul cît și cromatismul se vor regăsi în punte (ex. 2), adică observăm și aici o anticipare.

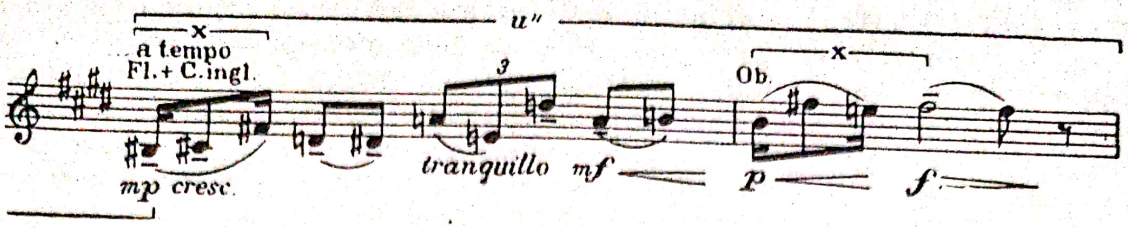
Perioada B este un consecvent al perioadei A, prin urmare va fi alcătuită cam din aceleași elemente constitutive: formula ritmică x de data aceasta lărgită (optime, pătrime, optime), intonația α (apare direct și răsturnat), cvinta celulei a readusă în celula d_2, deci înainte de reluarea variată a perioadei A (pregătirea se face tot prin anticipare!). În schimb, linia melodică diferă față de A datorită modulației neîntrerupte care conduce pînă la urmă tot la *mi* major, o dată cu trecerea la A′.

Ultima perioadă (A′) este o concluzie a perioadelor A și B (antecedent + consecvent + concluzie). Celula a_1', o repriză modificată a celulei corespunzătoare a_1, prezintă diferențe constînd în orchestrație (este intonată de oboi), în cromatizarea descendentă a lui *sol diez* (devine *sol becar*) și în modificarea cvintei *mi-si* în septima mare *do becar-si* (nu mai aduce cvinta căci ea fusese folosită în pregătirea reluării lui A din celula d_2). Apoi în a_2', b'_1 și b'_2 mersul melodic devine mult mai capricios și conține numeroase salturi care se întind din registrul grav pînă aproape de registrul acut al flautului, acesta reluîndu-și supremația o dată cu intonarea lui a_2'.

În tema analizată mai sus, pianul are rolul de susținător armonic, de acompaniator, ca de altfel în întreaga *Simfonie* unde nu-l întîlnim ca solist decît în rare momente (ex. 12). Acordurile *sempre arpeggiato* intonate de pian creează un fond delicat care menține melodia pe primul plan.

Puntea este constituită dintr-un element melodic pregnant, bine conturat și netributar temelor ciclice fundamentale.

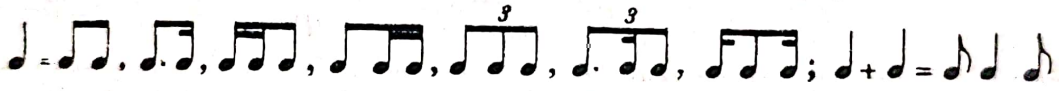




Exemplul 2 ne înfățișează acest element (*u*) care cuprinde două măsuri și este alcătuit din două celule u_1 și u_2, fiecare dintre ele compusă din cîte două formule melodico-ritmice identice (*y* și respectiv *x*) și diferind numai prin transpoziția lor. Se observă cromatismul *(cr)*, ritmul amfibrah lărgit *(x)* și formula melodică *(u')*, pe care le cunoaștem din tema I-a (ex. 1). Motivul *u* se desfășoară pînă la jumătatea măsurii lui u_2 pe o scară muzicală formată din alternarea tonului cu semitonul, denumită de Messiaen „modul II cu transpoziție limitată" (în exemplu, măs. 2). Trecerea la ultima parte a măsurii lui u_2 se face prin cromatismul întors *(cr)*. Armonizarea destinată tot pianului nu valorifică însă modul pe verticală ci este alcătuită dintr-o secvență de acorduri tradiționale corespunzătoare secvenței unităților melodico-ritmice.

Privită în totalitate, puntea este construită din reluarea de patru ori și continuu modificată a motivului inițial *u*; am putea-o clasifica în categoria „temă cu variațiuni". Aceste pulsații de cîte două măsuri cu un *crescendo* la mijloc, au aceeași notă ca punct de plecare, dar tind să atingă, la fiecare nouă apariție și în punctul maxim al *crescendo*-ului, o notă mai înspre acut (*do becar*, *fa becar*, *fa diez*, *sol diez*). Cu fiecare nou elan crește și intensitatea (mp, mf, f, bf).

Structura ritmică este de un interes deosebit : unitatea de măsură se divide într-un număr relativ redus de unități ritmice :



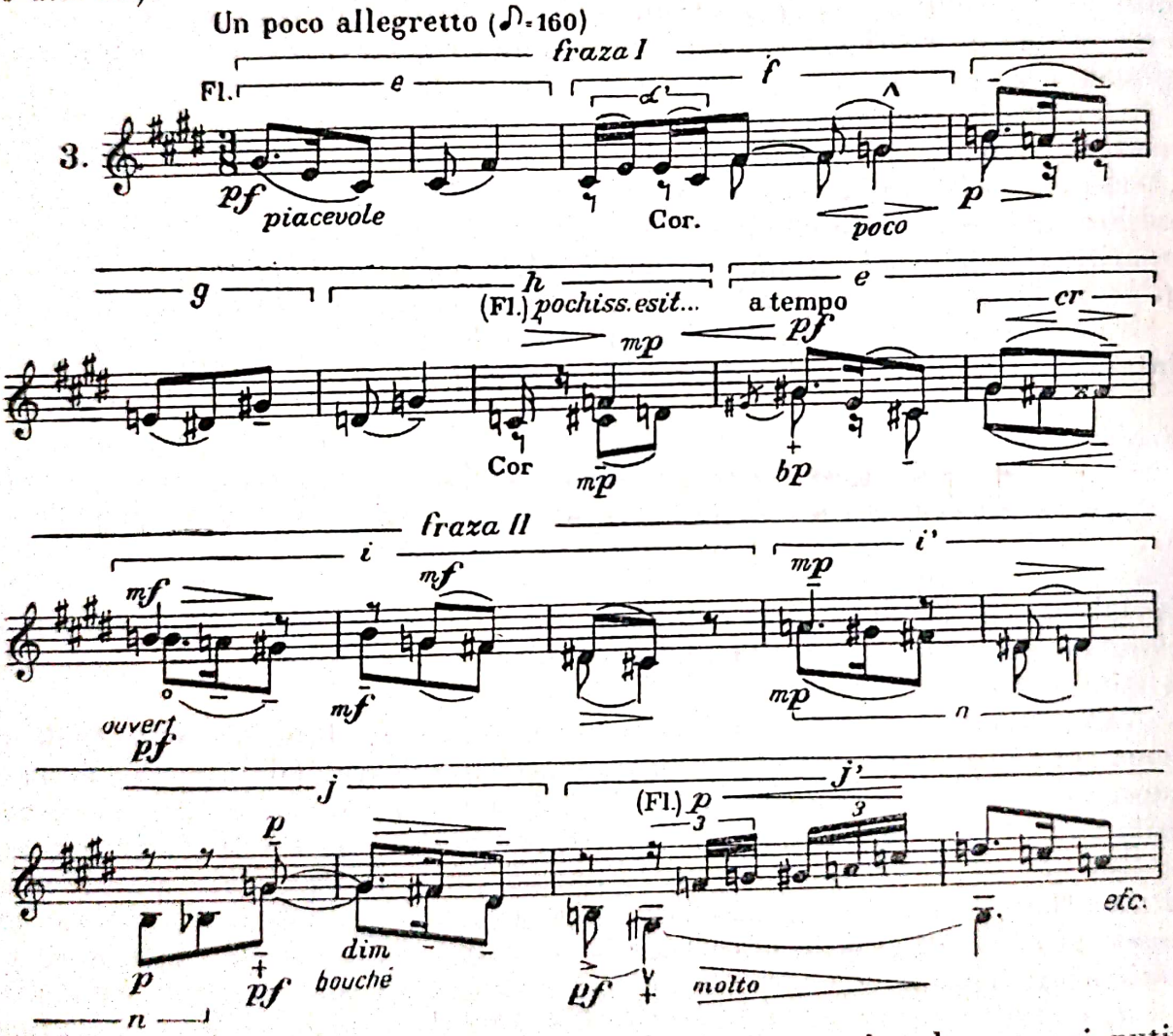
iar înlănțuirile lor se fac prin evitarea succesiunii figurilor asemănătoare. Principiul este urmărit în toată lucrarea și constituie o caracteristică fundamentală a stilului enescian.

Orchestrația, pînă acum bazată pe etalarea timbrurilor individuale (în tema I-a : flaut, apoi oboi, iar la dubla octavă inferioară viola), cultivă în punte suprapunerile de instrumente din dorința de a realiza în mod natural *crescendo*-urile succesive ale elanurilor melodice. Din exemplul 2 observăm aliajul cornului cu flautul cît și diferența dozajelor dinamice care au scopul de a absorbi sonoritatea flautului, atît de caracteristică în registrul grav folosit aici, în timbrul moale al cornului și de a obține astfel o nouă valoare sonoră. Subtilitatea și varietatea înveșmîntării orchestrale merg însă mult mai departe. În măsura lui u_1 cornul deține conturul melodic iar flautul nu face decît să accentueze timpii tari ai măsurii creînd, prin pauzele de optime, descreșteri naturale ale sonorității. În măsura lui u_2 raportul este inversat : flautul deține conturul melodic iar cornul dublează cîte două note din fiecare unitate melodică, realizînd aceleași *decrescendo*-uri firești. În celelalte pulsații, pe măsură ce intensitatea sonoră crește, asistăm și la augmentarea corespunzătoare a numărului de instrumente ce se suprapun : Fl. + Ob. + Cl ; Fl. + C.F. + Corn ; Fl. +

Scanned with OKEN Scanner

Ob. + C.E. + Cl. etc. Restul instrumentelor care participă la enunțarea acestui pasaj, fie susțin armonia ca pianul, fie subliniază diferite fragmente ale melodiei prin suprapunere sau etajare (fagotul, vioara și viola), fie evidențiază unele sunete mai importante ale armonici (violoncelul și contrabasul în *pizzicato*). Remarcăm tratarea deosebit de caracteristică a cornului, unul din instrumentele de care *Simfonia* uzează cel mai mult; pentru a realiza o mare varietate sonoră se alternează continuu emisia „bouché" cu cea „ouvert".

T e m a II se deosebește mult de *t e m a I*. Tonalitatea este *do diez* minor (relativa minoră a tonalității principale), măsura din $\frac{4}{4}$ s-a transformat în $\frac{3}{8}$, mișcarea „*Un poco allegretto*" se execută cu optimea egală cu 160. Caracterul muzicii a devenit mai gingaș, mai dansant și mai învăluit de tristețe. Totuși o inefabilă atmosferă comună leagă cele două idei principale, pe care o putem explica prin existența unor intonații asemănătoare în ambele linii melodice. De pildă motivul *f* (ex. 3, α′) readuce pe α din tema I (ex. 1, a_2) puțin modificat (apogiatura este acum o notă integrată măsurii) și chiar pe aceleași sunete (*do diez-mi*).



Din exemplul 3 observăm motivele *e* și *f* care sînt, mai mult sau mai puțin direct, generatoarele întregii substanțe melodice a temei. Elementele lor caracteristice ca de pildă gruparea pe unități melodice întinse pe cîte două măsuri, ritmul din prima măsură, cvarta perfectă din cea de a doua și ritmul din măsura a treia, le vom întîlni transformate și prelucrate pe parcur-

sul desfășurării temei. Astfel, motivul *g* reia ritmul inițial al lui *e* și apoi cvarta lui perfectă, iar *h* este constituit numai din cvarta perfectă. De altfel, tot prin acest interval se va alcătui și antecedentul celei de a treia teme ciclice (partea a II-a a *Simfoniei*), fiind deci un element de legătură *anticipativ*. Să ne amintim că motivul *u* al punții (ex. 2) a uzat de asemenea de cvarta perfectă. Iată deci o relație subtilă între trei idei muzicale, având roluri diferite în arhitectura lucrării și fiind deosebite una de alta prin caracter, dar care prezintă, în constituția lor intimă, un nucleu comun. De asemenea putem observa și alte asemănări, ca de pildă cele dintre tema I-a și a II-a. În afara lui α pe care îl întîlnim și în punte observăm că a_1 (ex. 1) intonează implicit acordul perfect de pe treapta I-a a tonalității *mi* major (*si-sol diez-mi*) și conține și cvinta perfectă *mi-si*, iar *e* (ex. 3) desfășoară explicit acordul minor de pe treapta I-a a tonalității *do diez* minor (*sol diez-mi-do diez*) și apoi cvarta perfectă *do diez — la diez* (răsturnarea cvintei perfecte !). Iată deci intervalul de cvintă perfectă, respectiv cvartă perfectă, comun tuturor temelor ciclice ale *Simfoniei*.

Motivele *e*, *i*, *g* și *h* se grupează în fraza I-a. Începînd cu *e'*, o variantă a lui *e*, fraza a II-a se compune dintr-o serie de motive derivate din prima frază. Astfel : *i*, desfășurat pe trei măsuri, amintește de *g*; *i'* este obținut din *i* căruia i s-a eliminat măsura din centru ; *j* aduce în măsura a doua ritmul inițial al lui *e* etc.

Privind construcția în mare a *temei* a II-a observăm că după 28 măsuri de $\frac{3}{8}$ ea prezintă o repriză a începutului, care se continuă apoi prin prelucrarea tematică a unui motiv derivat din *g*, tot pe un număr egal de măsuri. Prin urmare putem fragmenta tema în două mari secțiuni care, schematic, se înfățișează astfel :

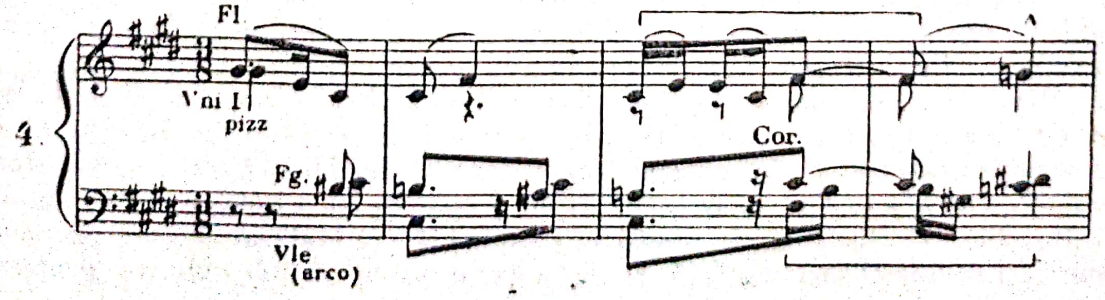
	SECȚIUNEA I										
motive	*e*	*f*	*g*	*h*	*e'*	*i*	*i'*	*j*	*j'*	prelucrarea lui *j'*	recitativ R
nr. de măsuri	2	2	2	2	2	3	2	2	2	3 × 2	3

(total 28 măs.)

	SECȚIUNEA II					
motive	*e*	*f*	*g'*	prelucrarea lui *g'*	*f'*	*h'*
nr. de măsuri	2	2	2	9 × 2	2	2

(total 28 măs.)

Iată o perfectă simetrie în durată și în același timp o continuă varietate în conținut.



Armonia este de factură tradițională. Exemplul 4 ne dezvăluie o pedală pe tonică (*do diez*) intonată de violă și o coborîre cromatică destinată fagotului. Măsura a treia și a patra dovedesc o strînsă împletire între armonie și contrapunct : imitația de la violă creează și o tensiune armonică (întîrzierea terței *la* a acordului de pe treapta IV-a prin *si*) ce se rezolvă neașteptat printr-un cromatism. Sistemul acesta al unei viziuni lineare structurat însă pe o armonie tradițională mult îmbogățită și creînd disonanțe deseori rezolvate cromatic caracterizează stilul armonic al *Simfoniei*.

Orchestrația menține pe primul plan, în secțiunea I-a, flautul și cornul care intonează melodia fie „solo", fie prin suprapunere, avînd în acest din urmă caz scopul de a sublinia dinamic unele sunete, ca în punte. În secțiunea a II-a instrumentul melodic este oboiul iar dublajele intermitente sînt destinate în registrul acut flautului, în registrul grav cornului, în registrul mediu viorii în *pizzicato* etc. Celelalte instrumente sînt distribuite pentru susținerea liniilor contrapunctice.

Reexpoziția scurtează mult din întinderea temelor principale.

Tema I-a apare în măsura și mișcarea inițială (indicația metronomică este acum 92) mai întîi în tonalitatea *do diez* major și apoi, modulînd, afirmă în celula b_2 tonalitatea *mi* minor. Tema se expune numai pînă la motivul *c* inclusiv, de unde un pasaj de tranziție, folosind cromatismul întors și ritmul *x*, anticipează imediata reluare a punții. Reprezentînd schematic avem :

perioada A
- motivul *a* (2 măsuri) $< a_1 \; a_2$
- motivul *b* (2 măsuri) $< b_1 \; b_2$

perioada B
- motivul *c* (2 măsuri) $< c_1 \; c_2$ (modificat)
- motivul *h* (2 măsuri) : face tranziția către punte.

Atît lipsa lui *A'* cît și tonalitatea *do diez* major și apoi modulațiile în care reexpune tema I-a sînt justificate de concepția generală a formei *Simfoniei*, căci repriza completă și în tonalitatea inițială este păstrată pentru coda finalului, în punctul culminant al întregii lucrări, evitîndu-se astfel monotonia ce ar fi rezultat din dubla reexpunere, în condiții identice, a aceluiași material tematic.

Instrumentația este modificată și mai îmbogățită decît în expoziție : melodia intonată acum de vioară se suprapune tot peste acordurile arpegiate ale pianului care de data aceasta au fundamentalele dublate de corn ; în plus, două noi linii contrapunctice, imitînd celula a_1 a temei, sînt destinate fagotului și cornului englez. O dată cu trecerea la b_2 oboiul devine solist și apoi în c_2 flautul, ambele instrumente fiind dublate uneori de vioară, corn etc.

Puntea se reexpune îmbogățită melodic, ritmic, armonic și orchestral dar, deși se concentrează într-un număr mai mic de măsuri (două măsuri în minus) se organizează totuși în același tipar formal inițial. Chiar și tonalitatea rămîne aceeași, suferind doar către sfîrșitul episodului o nouă orientare modulatorie spre tonalitatea schimbată a temei a II-a. Motivarea unei asemenea identități tonale și formale față de expoziție o putem stabili numai considerînd

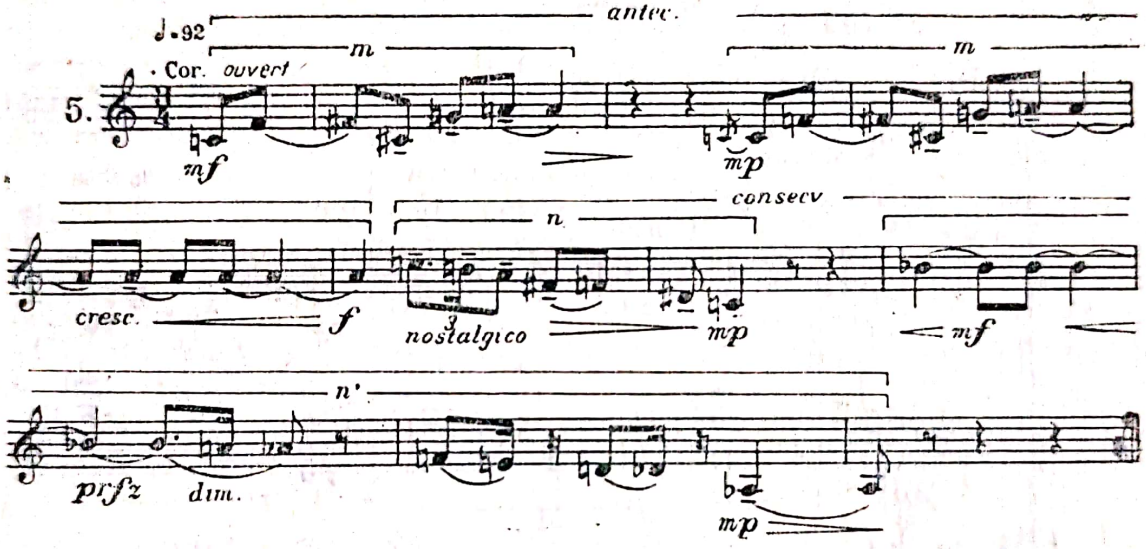
Scanned with OKEN Scanner

lucrarea în ansamblul ei. Ideea muzicală care constituie puntea nu va fi folosită în prelucrările tematice destinate celorlalte părți ale *Simfoniei*. Ea nu este o temă ciclică și ca atare compozitorul a vrut să o păstreze, în toate înfățișările ei, în atmosfera tonală a începutului. Astfel, în coda finalului, cînd se plasează momentul culminant al lucrării și cînd se reexpune tema I-a în tonalitatea de bază, se reia și puntea pentru a treia oară, în aceleași condiții inițiale.

Tema a II-a, foarte mult redusă și afirmînd la început tonalitatea de *la* minor, se compune doar din motivele *e*, *f*, *i*, *i'* și *j* (vezi ex. 3). Ca și în repriza temei I-a, vioara deține desfășurarea liniei melodice, aceasta suprapunîndu-se acum peste un fond obținut prin figurațiile pianului și liniile contrapunctice repartizate celorlalte corzi, flautului, clarinetului, cornului etc.

Este interesant de remarcat faptul reluării motivului *i* și mai ales a lui *i'*, care se înrudește cu consecventul temei a III-a ciclice (partea a II-a), temă anticipată de autor în coda care urmează.

Coda (*l'istesso tempo*, pătrimea egală cu 92) este construită pe tema a III-a ciclică, pe care autorul o va folosi în partea a II-a a *Simfoniei* drept bază pentru o serie de variațiuni.



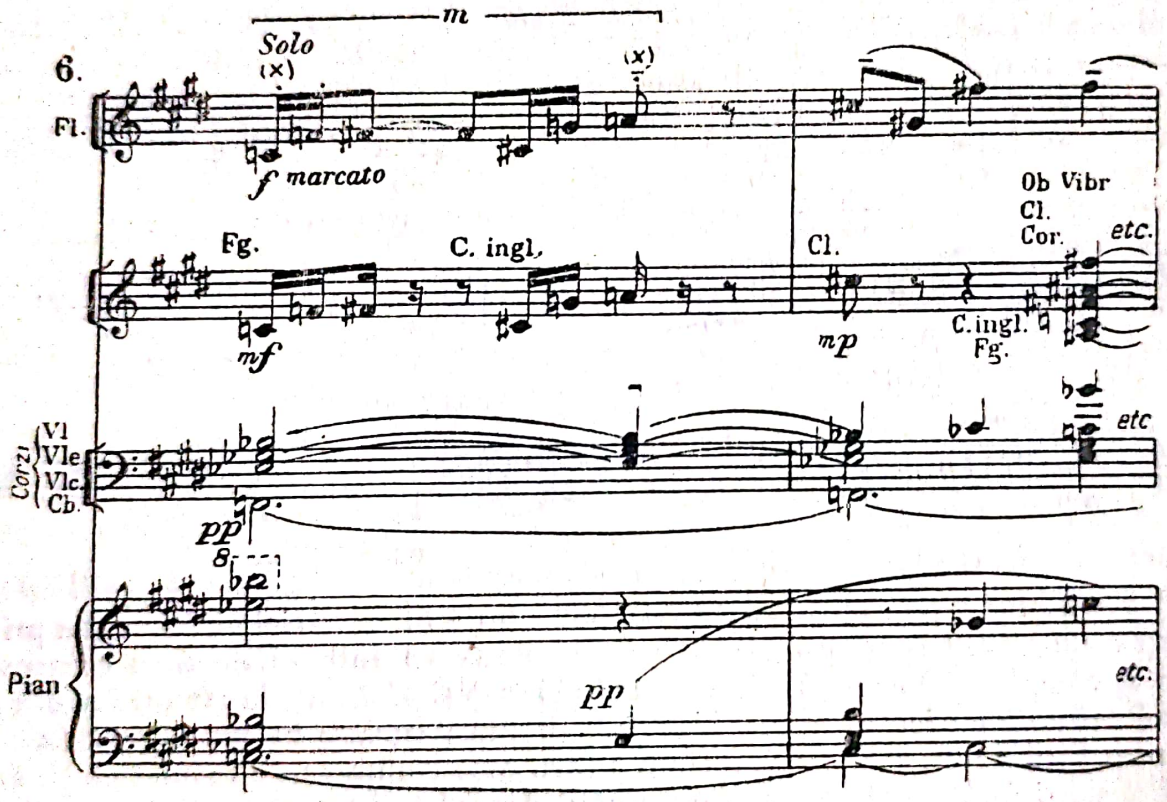
Exemplul 5 ne redă această idee așa cum este ea anticipată în coda primei părți a lucrării. Observăm că se compune dintr-un antecedent și un consecvent aproape egali ca durată (patru măsuri fiecare) și alcătuiți la rîndul lor din cîte două celule identice în antecedent (*m*) și puțin variate în consecvent (*n'* augmentat față de *n*). Structura intimă a ideii este eminamente cromatică și, datorită acestui fapt, se plasează, din punctul de vedere al caracterului expresiei, la polul opus față de tema I-a al cărei prim motiv (*a*) este eminamente diatonic. Conflictul care se va naște între aceste două teme în cursul dezvoltărilor ulterioare și mai ales iruperea victorioasă a elementului diatonic de la sfîrșitul lucrării, definesc în linii generale estetica *Simfoniei de cameră*. Celula *m* desfășoară șase sunete distincte și intonează ca interval principal cvarta perfectă, element de legătură între tema a III-a și celelalte teme principale din *Simfonie* : tema a II-a (măsura a doua a motivului *e* sau motivul *h* etc., ex. 3), puntea (motivul *u*, ex. 2) și chiar tema I-a (cvinta perfectă afirmată în celula a_1 este răsturnarea cvartei perfecte, ex. 1).

Celulele *n* și *n'* aduc alte cinci sunete deosebite încît, în total, tema a III-a însumează 11 din cele 12 semitonuri posibile. Prin urmare conturul melodic,

privit izolat de interpretarea armonică pe care i-o dă autorul, este cvasiatonal și aproape dodecafonic. Remarcăm identitatea dintre celula *n* și celulele *i'* și *j* (numai prin măsură) din tema a II-a (ex. 3) sau asemănarea relativă dintre *n*, punte (primii doi timpi ai măsurii a doua din *u*, ex. 2) și tema I-a (celula a_2, aceeași coborîre prin secunde și terțe, ex. 1).

Armonizarea de pildă a primei expuneri a celulei *m* se face prin suprapunerea ei peste un acord de dominantă cu septimă și nonă, avînd fundamentala *fa diez*. Deci *do becar*, *fa becar*, *sol becar* și *la becar* din melodie sînt apogiaturi inferioare sau superioare ale sunetelor reale din armonie : ele crecază o tensiune specifică stilului armonic din ultima perioadă a creației compozitorului. Întreg pasajul citat (ex. 5) se armonizează prin asemenea pedale ținute de pian, corzi, flaut, oboi etc.

În continuare, se reia celula *m* într-o învеșmîntare ritmică, armonică și orchestrală deosebită (ex. 6) și se crecază acea atmosferă halucinantă, plină de vrajă, pe care o mai întîlnim și în alte lucrări mai vechi ale compozitorului, ca *Suita sătească*, *Uvertura de concert*, *Cvartetul de coarde nr. 2.*



Armonia este construită tot pe un acord de dominantă, însă de șase sunete (undecimă), cvinta și terța fiind satisfăcute de linia melodică (x), iar celelalte sunete ale lui *m* devenind apogiaturi ale notelor care compun acordul : *fa diez* apogiatură superioară a lui *fa becar*, *do diez* apogiatură superioară a lui *do becar*, *sol becar* notă de pasaj între *fa diez* și *la becar*. Totuși, deși *la becar* este terță în acord, el se află în raport de septimă mare față de *si bemol*, undecimă în același acord. Rezultatul este o continuă tensiune, de o mare forță expresivă, între armonie și melodie.

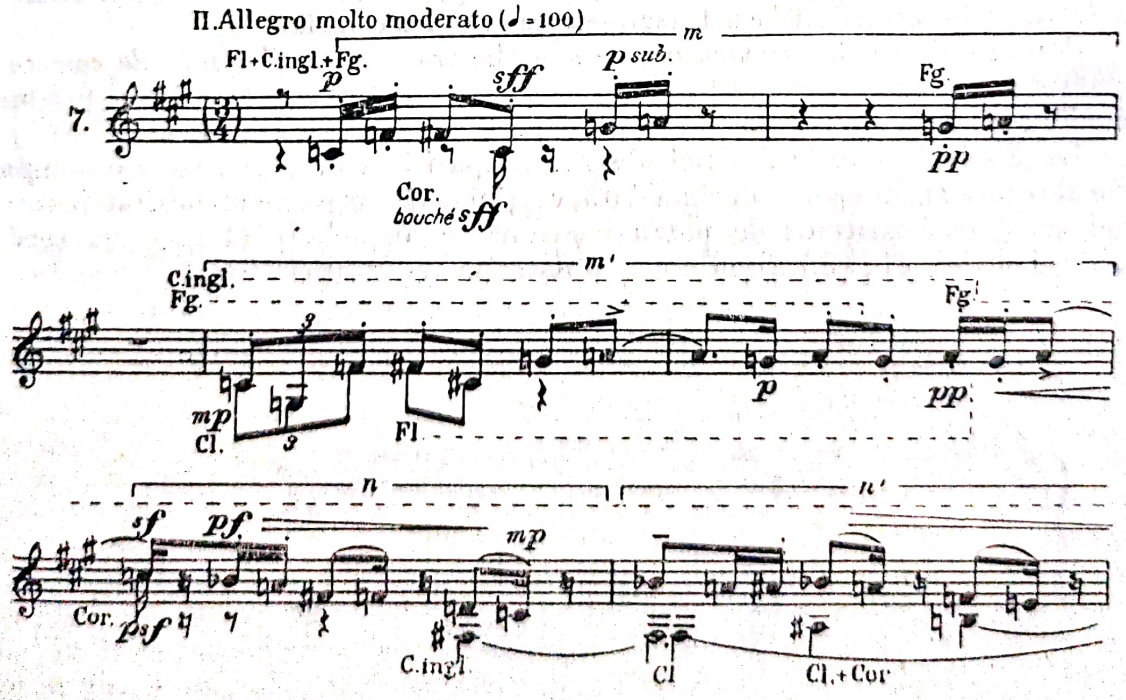
Orchestrația conferă melodia flautului, care este succesiv dublat de fagot, corn englez, clarinet și oboi (se obțin culori care se schimbă mereu) și distribuie

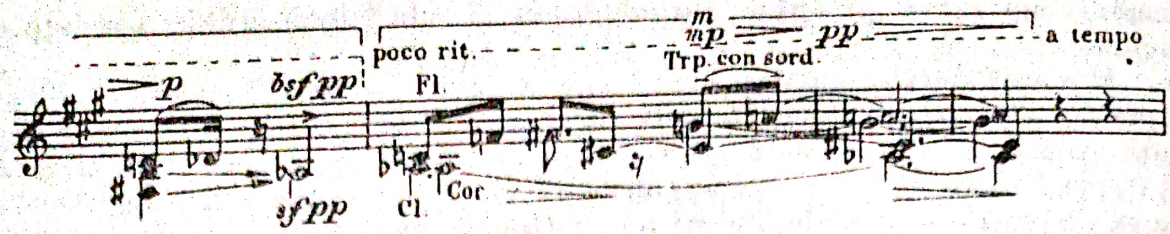
Scanned with OKEN Scanner

armonia corzilor și pianului, dozînd diferit și subtil intensitățile lor față de melodie.

Mișcarea devine mai lentă (se trece la „*Un poco lento*“) apoi și mai lentă („*piu lento*“), iar sub aspect tematic se mai amintește o dată celula *m* și apoi, mult lărgite, se aduc la corn prima măsură a lui *e* (tema a II-a, ex. 3) și celula a_1 (tema I-a, ex. 1), prin care se constituie grupul de cadență, totul desfășurîndu-se pe o serie de pedale din *mi* major (tonica, cvinta etc.), ținute de corzi și pian.

Partea a II-a: *Allegro molto moderato* este, sub aspectul formei, una dintre cele mai interesante pagini scrise de George Enescu. Deși putem îngloba construcția acestei părți în clasica „temă cu variațiuni“, totuși nici alcătuirea temei și nici variațiunile care o succed nu mai au nimic clasic. Arta de a transforma, de a metamorfoza o melodie, artă care derivă în muzica modernă de la ciclismul franckist și leitmotivul wagnerian și care este atît de spontană și de conformă sensibilității enesciene, este dusă aici pînă la ultimele ei consecințe: devine, de fapt, o continuă creație melodică. Desigur, există un nucleu tematic comun care leagă tot grupul de variațiuni, dar fiecare dintre acestea nu mai pornește, în alcătuirea ei, nemijlocit de la temă, ci folosește în același scop variațiunea imediat precedentă. Astfel modificările apărute într-o variațiune sînt fructificate în cea imediat următoare iar cele care se statornicesc aici sînt prelucrate mai departe în cea de a doua etc. Evident prin sistemul acesta ne depărtăm mult de ideea de bază, căci fiecare etapă devine la rîndul ei „temă“ pentru etapa care o succede. De aceea, pentru a reuși sudura între toate fragmentele concepute în acest mod, a fost nevoie să se reia o celulă a temei inițiale, fie în linia melodică principală, fie într-un contrapunct secundar, și care, păstrîndu-și conformația melodică și modificîndu-se numai sub aspect ritmic, să se audă fără excepție în toate variațiunile. Elementul ales pentru a juca acest rol a fost cea mai pregnantă și mai caracteristică celulă a temei de bază: grupul de șase sunete *m*.





Alcătuirea temei variațiunilor rezultă din exemplul 7. În mare are o formă tripartită deoarece se prezintă astfel :

— antecedent : $m + m'$
— consecvent : $n + n'$
— codă (cu un element din antecedent) : m.

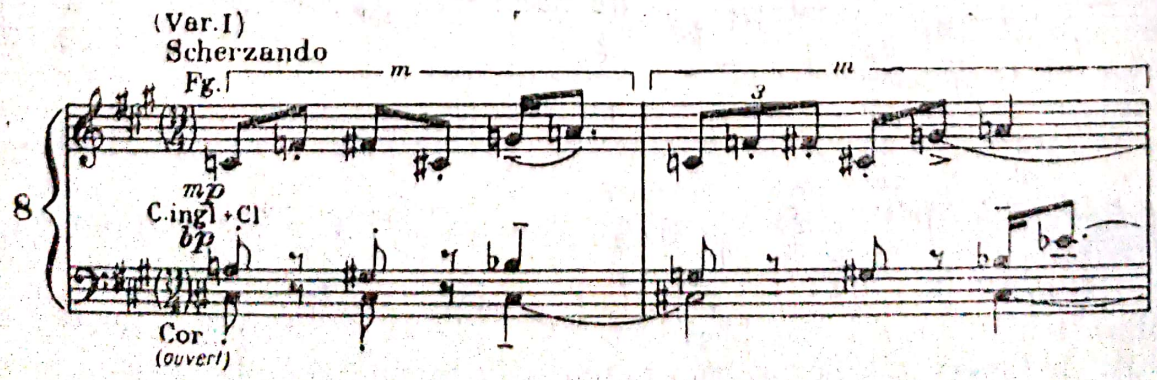
Celulele m' și n' sînt variații ale celulelor corespunzătoare m și n (interesant de remarcat relația dintre ex. 5 și ex. 7).

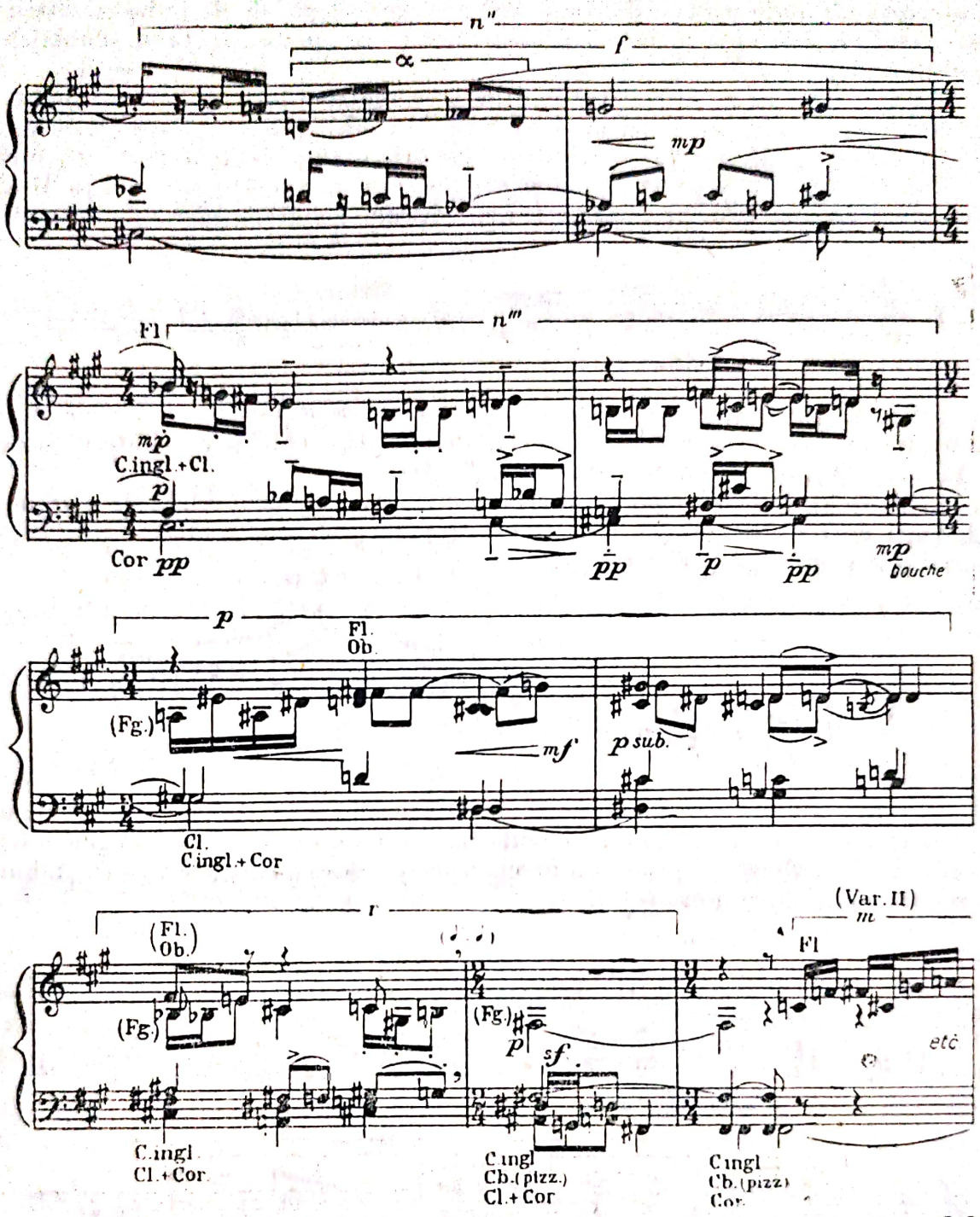
Prezentarea temei se face monodic pînă la celula n', iar de aici începe o pedală pe tonică (*fa diez*) și apoi una pe cvartsextul dominantei (*sol diez* și *do diez* sînt cvinta și tonica acordului de dominantă, iar *sol becar* și *la becar* apogiaturile lui *sol diez*). Tonalitatea este *fa diez* minor, sunetele *do becar* și *fa becar* din melodie fiind apogiaturile dominantei și tonicii, iar *sol becar* putînd fi interpretat ca făcînd parte din gama frigică stabilită cu tonica pe *fa diez*. Desigur, melodia este cvasiatonală, dar interpretarea armonică o obligă să conveargă spre centrul *fa diez*.

Instrumentația avînd rolul de a prezenta tema monodic (în prima parte), va folosi, în scopul menținerii unui interes constant pentru culoare, sistemul dublajelor continuu modificate. Iată de pildă în celula *m* aliajul Fl. + C.E. + Fg, care pe *do diez* primește un accent din partea cornului *(bouché)*, orchestrația contribuind astfel la o frazare expresivă și naturală.

Putem defini prin urmare o lege a orchestrației din *Simfonia de cameră* : numărul instrumentelor care produc sunetul mixt este în genere direct proporțional cu intenția expresivă de creștere sau de descreștere dinamică.

La sfîrșitul expunerii temei observăm apariția trompetei, la care compozitorul recurge acum pentru prima dată, cît și felul în care este orchestrat acordul final care, deși susținut de patru instrumente deosebite (Trp. — cu surd., Cor. — bouché, Fl., Cl.), sună omogen datorită registrației alese.





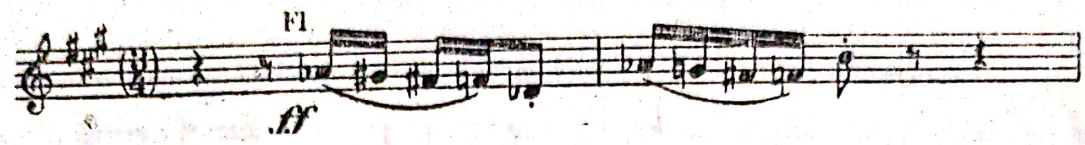
Variaţiunea I-a, redată în întregime de ex. 8, începe printr-o pedală pe dominantă *(do diez)* şi cadenţează la sfîrşit pe tonică *(fa diez)*. Tematic pleacă tot de la *m*, însă celulele *n''* şi *n'''* sînt variante, mult deosebite, ale celulelor corespunzătoare *n* şi *n'*. Interesantă este alcătuirea celulei *n''* care sudează capătul lui *n* (timpul I, ex. 7) de *f* (ex. 3). Continuitatea este spontană, firească (fragmentele nu se simt lipite ci curgătoare) şi în acelaşi timp riguroasă şi nearbitrară (orice figură melodică tinde să fie dedusă din temele ciclice principale). La sfîrşit se introduce un nou pasaj format din motivele *p* şi *r*, care se încheie pe *fa diez*. Remarcăm ţesătura contrapunctică prin imitaţii, armonia cromatică

disonantă obținută prin întîlnirile diferitelor voci cu pedale de la bas și instrumentația în care linia melodică principală este destinată fagotului (dublajele rezultate din ex. 8).

Variațiunea a II-a începe o dată cu reluarea lui *m* (Fl.) dar folosește în continuare în special motivele *p* și *r* (C.E. + Fl.) apărute în variațiunea I.

Variațiunea a III-a debutează tot prin *m* (Fg.) și, în afară de motivul *r* (Trp. cu surd.) structurat ritmic și melodic așa cum apăruse în var. a II-a, introduce un nou element melodic (Fl.) — desenul cromatic reprodus în ex. 9.

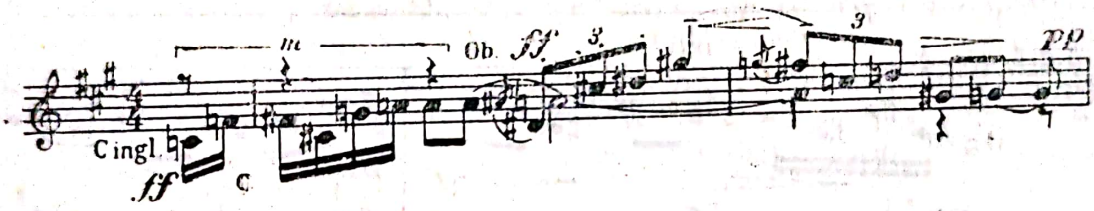
9.



Variațiunea a IV-a începe invariabil cu *m* (Vla + Vc.), apoi dezvoltă puțin desenul cromatic din variațiunea a III-a (Fl.) și reamintește și de celula *r* (Trp.), redată ca în variațiunea a III-a.

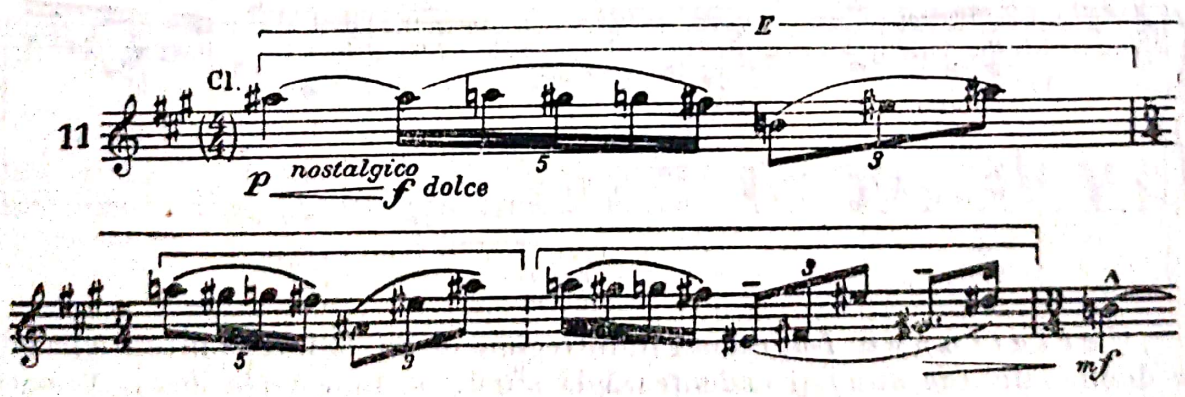
În sfîrșit, o ultimă apariție a celulei *m* (C.E.) este continuată de o izbucnire melodică a oboiului (ex. 10), de un caracter grotesc și fantastic, prin care se încheie primul grup al variațiunilor.

10.



Clarinetul intonează apoi o nouă idee muzicală (*E*, ex. 11) alcătuită dintr-o celulă melodică repetată, cu mici modificări, de trei ori (ultima oară augmentat) și care se caracterizează printr-un desen cromatic descendent (s-ar putea stabili o relație cu ex. 9) și un arpegiu.

11

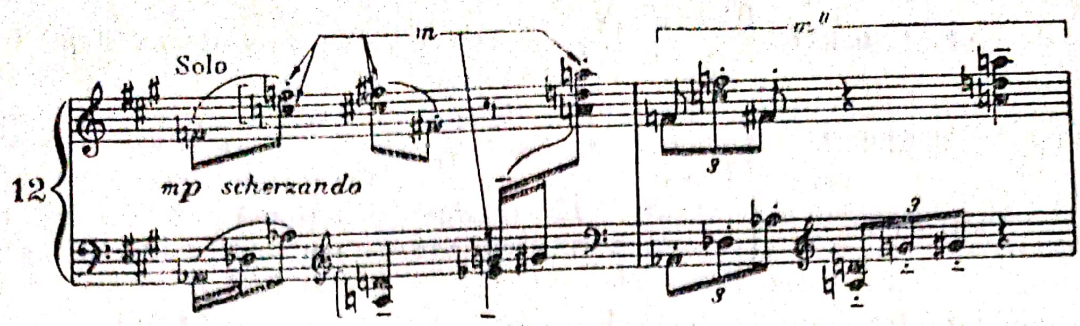


După revenirea dezvoltată a lui *m* (violă), se reia fraza *E* tot la clarinet și apoi se continuă cu desenul cromatic, ușor dezvoltat din ex. 9.

Urmează un nou grup de variațiuni și anume :

Variațiunea a V-a, foarte apropiată de variațiunea I-a, este expusă de pian (pe fondul *pizzicatelor* de coarde), care apar acum pentru prima dată în calitate de solist (ex. 12). Celula de șase sunete *m* are

Scanned with OKEN Scanner

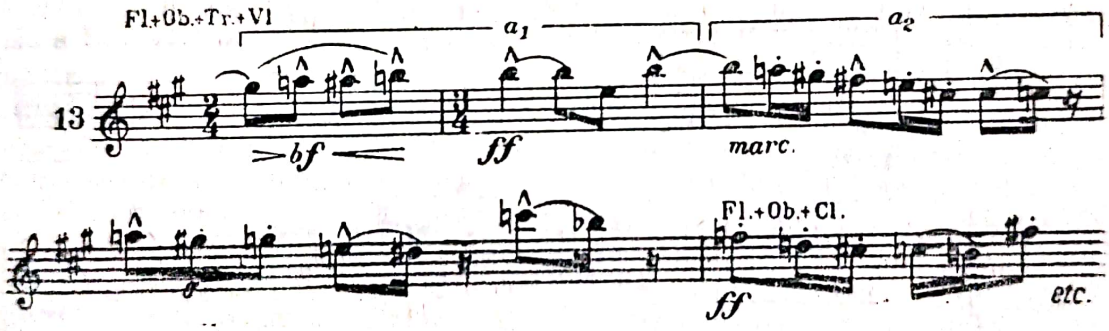


primele patru note grupate în cîte două acorduri, iar măsura a doua este o variantă *(m'')* a celei dintîi.

Variaţiunea a VI-a prezintă pe *m* mult modificat melodic şi ritmic, iar apoi reaminteşte de *n'* (Cl. + Fg.).

Se revine la ideea *E* (vioară şi flaut), urmată de desenul cromatic din ex. 9 (Cl.). Apoi din nou apare *E* (Ob.).

Variaţiunea a VII-a, care urmează acum am putea-o numai „variaţiunea mare", deoarece prelucrează elementele tematice expuse pînă aici şi le combină cu elemente din tema I-a ciclică (cvinta perfectă de la trompetă şi corn) cu intenţia de a anticipa punctul culminant al acestei părţi, în care se aminteşte pe scurt, în tonalitatea iniţială (*mi* major), tema I-a ciclică (ex. 13).



Se observă că după a_1 şi a_2, urmează o variantă a lui a_2 care pregăteşte trecerea la desenul cromatic descendent (ex. similar 9). Ca instrumentaţie se atinge în acest moment un prim „*tutti*" orchestral.

După uşoara dezvoltare a gamei cromatice, extinsă la întreaga orchestră (trompeta coboară cromatic în *flatterzunge*), totul se linişteşte pentru a se putea trece direct la partea următoare.

Schematic, forma părţii a II-a se rezumă astfel :

— Secţiunea I
- — tema
- — var. I
- — var. II
- — var. III
- — var. IV

— Secţiunea II
- — fraza *E* + celula *m* dezvoltată
- — reluarea frazei *E* + desenul cromatic descendent.

— Secțiunea I { — var. V
— var. VI

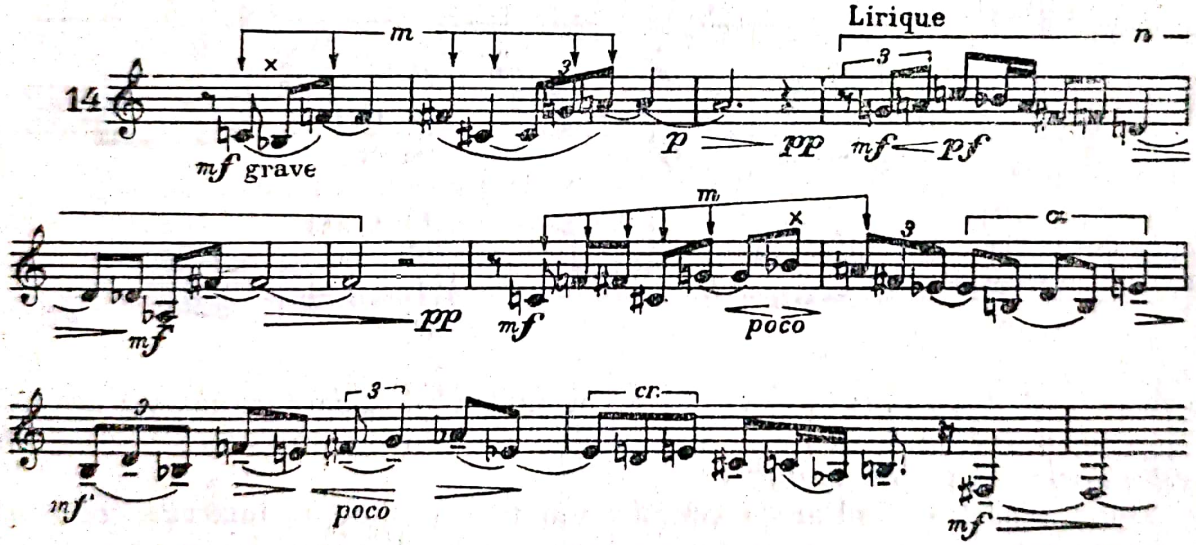
— Secțiunea II { — fraza *E* + desenul cromatic descendent
— reluarea frazei *E*

— *Coda* { — var. VII (marea variațiune): dezvoltare cu punctul culminant pe motivul *a* din tema I.

Lupta dintre diatonic (tema I-a, partea I-a) și cromatic (tema a III-a, tema variațiunilor din partea a II-a) este deci dominată de cromatic și totuși, în decursul ultimei variațiuni, se tinde la recîștigarea atmosferei diatonice a începutului. Momentul acesta are o durată scurtă căci forțele tragicului revin copleșitoare în partea a III-a (legată fără întrerupere de partea a II-a) și ating cele mai sumbre și mai funebre expresii ale simfoniei.

Partea a III-a: *Adagio funebre — Allegro molto moderato*, o formă liberă în care sînt prelucrate temele ciclice principale, se desparte în două secțiuni diferite ca tempo, prima dintre acestea *(Adagio)* putînd fi considerată drept introducere lentă pentru final *(Allegro molto moderato)*.

Secțiunea I-a (Adagio) debutează printr-un lung recitativ aparent improvizatoric, în realitate însă construit cu o deosebită grijă. Structura sa prezintă patru perioade distincte (ex. 14), primele două de cîte trei măsuri și



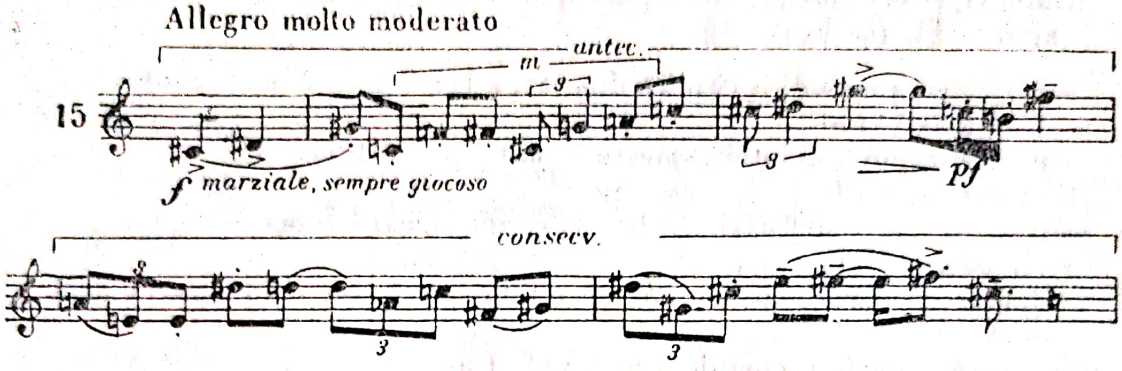
următoarele două de cîte două măsuri. Remarcăm celula *m* căreia i se mai adaugă un al șaptelea sunet (*), apoi motivul *n* variat, figura melodică α etc. Trompeta (fără surd.), care intonează acest „lamento" sfîșietor, se suprapune peste un fond creat de contrabas (o notă ținută, apoi tremolată) și pian (un acord în subgrav care prin repetare la anumite intervale de timp sugerează un gong). Sfîrșitul primelor două perioade *(la becar* și *fa diez)* cît și unele sunete din celelalte două sînt dublate pe rînd de corn, violă *(pizz.)* și violoncel (sunete armonice), contribuindu-se astfel la intensificarea atmosferei dramatice.

După încheierea acestei prime fraze, corzile dublate de flaut amintesc de *p* (var. I-a, ex. 8; 2 măsuri) și de α (ex. 1; 2 măs.). Trompeta reia ideea *E* (ex. 11;

Scanned with OKEN Scanner

3 măs.) suprapusă peste celula *m* (ex. 7), iar cornul revine la *p* (ex. 8; 3 măs.). În continuare, trompeta intonează fragmente melodice cromatice care ne sugerează pe α (ex. 1) şi dialoghează cu arabescurile flautului (2 × 4 măs.). Mişcarea se animează treptat şi apoi se trece direct la *Allegro* final, a cărui temă principală este anticipată cu cîteva măsuri mai de vreme.

Secţiunea a II-a (Allegro molto moderato; Scherzando) expune ideea sa principală la trompetă (ex. 15) peste un acompaniament de pian. Indicaţiile autorului sînt revelatoare pentru înţelegerea caracterului ei: „*marziale, sempre giocoso*".



Tema se compune din două motive (antecedentul şi consecventul), în alcătuirea cărora observăm prezenţa celulei *m* şi a unui ritm caracteristic variaţiunii a II-a din partea a II-a. De aici putem trage o concluzie foarte importantă pentru caracterizarea felului în care este manevrat materialul ciclic. Unele figuri melodice sau ritmice care aparţin temelor ciclice principale sînt înglobate în structura intimă a unei noi idei muzicale, în modul cel mai firesc şi mai spontan, creîndu-se astfel melodii cu un caracter propriu şi de sine stătător. Adoptarea ciclicului a corespuns deci unei necesităţi profunde, naturale, împlinind darul de melodist al compozitorului şi în acelaşi timp satisfăcînd unitatea operei.

Anticipăm mai sus concluzia că forma finalului este liberă. Totuşi o intenţie clară străbate arhitectura ultimei părţi a *Simfoniei*. Toate elementele tematice expuse tind către reexpoziţia temei I-a (ex. 1), adică spre un punct de apoteoză în care ideea melodică diatonică să-şi recapete supremaţia asupra celei cromatice. Astfel, înlănţuirile diferitelor fragmente ciclice cunoscute din părţile anterioare sînt în aşa fel prelucrate încît creează două etape distincte care se avîntă spre reluarea temei I-a. Pentru a înţelege mai direct ansamblul construcţiei părţii a III-a, dăm mai jos schematic, succesiunile ideilor melodice:

Secţiunea I: Adagio (Funebre)

— recitativ în patru perioade (3, 3, 2, 2, măs.). Trp. (ex. 14).
— prelucrarea tematică a unor motive aparţinînd temelor ciclice: *p* (2 măs.) — corzi + Fl.; (2 măs.) — corzi + Fl.; *E* + *m* (3 măs.) — Trp.; *p* (3 măs.) — Cor. + anticiparea temei din secţ. a II-a (2 × 4 măs.). Trp. + arabescurile, Fl.

Secţiunea II: Allegro molto moderato

Etapa I — ideea principală a secţ. a II-a (2 × 2 măs.): trp. (ex. 15).
— *m* + desenul cromatic descendent ca în var. a III-a (2 × 2 măs.); Trp.,
— apoi Fl.

Scanned with OKEN Scanner

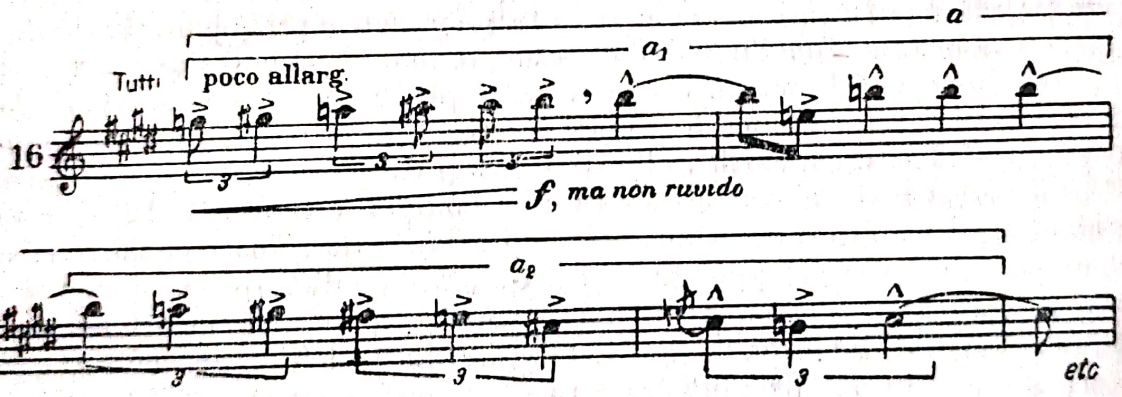
— figură melodico-ritmică din var. a III-a (2 × 2 măs.) : Trp. + diferite dublaje.
— *E* (3 măs.) : Fl.
— *m* + *o* scurtă prelucrare a lui (3 măs.) : Fl. + Ob. + Cl.
— a_1 din tema I-a (3 măs.) : Fl. + diferite dublaje.
— desenul cromatic descendent din ex. 9 (2 măs.) : Fl.
— *m* + prelucrările lui, apoi + desenul cromatic (3 × 2 măs.) : Vlă, Fg., Fl.

Etapa II — reexpoziția ideii principale a secț. a II-a (2 × 2 măs.) : Trp. apoi + Fl. (ca în ex. 15).

— *m* + figura melodico-ritmică din var. a III-a (2 × 2 măs.) : *tutti.*
— *E* (2 măs.) : *tutti.*
— *m* și afirmarea cvintei perfecte — anticipează tema I-a
— (2 măs.) : *tutti.*
— fragment melodic derivat din a_2 — anticipează tema I-a
— (2 măs.) : Trp.
— desene cromatice anticipînd pe a_1 din tema I-a — (3 mas.) : *tutti.*

Coda — reexpoziția completă a temei I-a

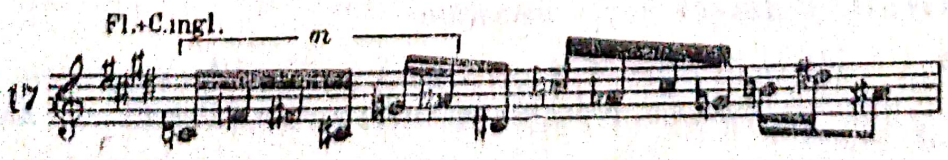
Momentul culminant al *Simfoniei* A $\begin{cases} a_1 + a_2 \text{ (2 × 2 măs.) : } \textit{tutti} \text{ (ex. 16)} \\ b_1 + b_2 \text{ (2 × 2 măs.) : } \textit{tutti} \end{cases}$



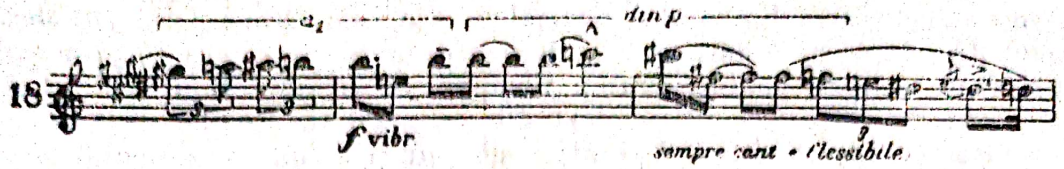
B $\begin{cases} c_1 + c_2 \text{ (2 măs.) : } \textit{Tempo del cominciamento : tutti} \\ d_1 + d_2 \text{ (2 măs.) : Fl. + ob.} \end{cases}$

A′ scurtat (3 măs.) : Ob. apoi Fl.

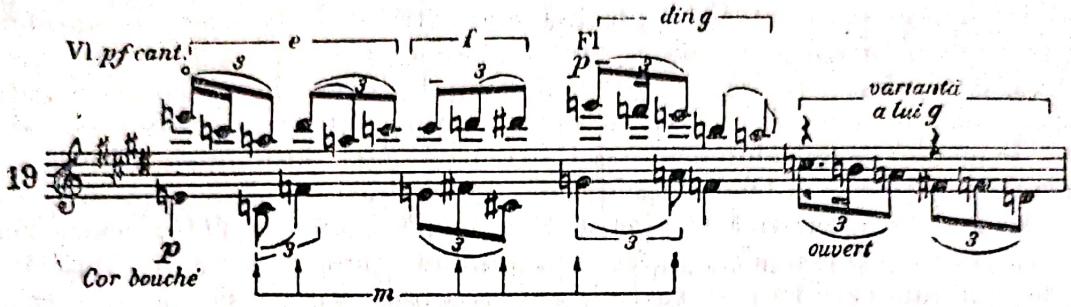
— reexpoziția punții din partea I-a (redusă la 6 măs.) care fuzionează cu *m* (ex. 17) : Cor. + Vl. + Fl. apoi + Cl., etc.



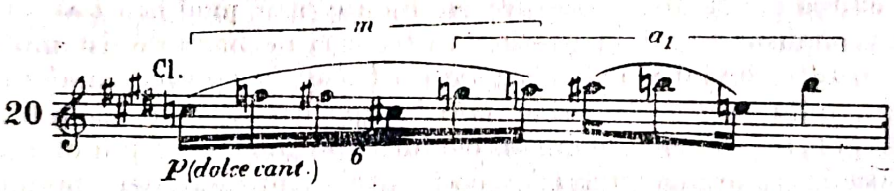
— reluarea lui a_1 fuzionat cu p (2 măs.) : Ob. (ex. 18).



— reexpoziția schițată a temei a II-a suprapusă peste m (2 măs.) : Vl., Cor. (ex. 19).



— a + fuziunea dintre tema I-a și tema a III-a (2 măs.) : Cl. (ex. 20).



— pasaj unde temele I-a și a III-a fuzionează (2 măs.) : Trp.
— victorie deplină a celulei a_1 din tema I-a (2 × 3 măs.) : *tutti*.

Să ne reamintim că tema I-a în reexpoziția părții I-a era mult redusă tocmai în vederea reluării ei complete (cu toate perioadele : A, B, A') în coda finalului. În felul acesta s-a echilibrat forma în mare și s-au evitat repetările inutile.

Puntea este readusă aici la forma ei inițială. Totuși, pulsația a doua fuzionează cvartele cunoscute din ex. 2 (u') cu celula m (ex. 17). De aici deducem că tema a III-a a fost într-adevăr virtual conținută în ideea melodică a punții.

Cel mai interesant aspect este însă împletirea temei I-a cu tema a III-a (ex. 18, 20, etc.), adică a celor două elemente opuse, diatonicul și cromaticul. Apropierea, chiar sudura dintre ele, conferă muzicii un caracter specific, diferit atît de sentimentul calm, nostalgic, al temei I-a, cît și de tragismul temei a III-a. Ceea ce ne impresionează acum este un fel de bucurie în tristețe, o atmosferă liniștită, calmă și totuși străbătută de umbre, de regrete. Dar, pînă la urmă împăcarea și pacea deplină se statornicesc definitiv în spiritul ascultătorului.

După această analiză în care s-au putut urmări concepțiile estetice prin descifrarea logicii construcției, ne propunem în cele ce urmează definirea cîtorva trăsături caracteristice limbajului muzical enescian din ultima perioadă. Metoda preconizată este aceea a particularizării acestui limbaj în raport cu principalele orientări ale muzicii contemporane. Compararea stilului unui Béla Bartók, Alban Berg etc. cu cel al ultimei faze din viața lui George Enescu, va ușura atît înțelegerea caracteristicilor creației sale, cît și delimitarea locului pe care îl ocupă în muzica românească și prin aceasta în ansamblul artei europene.

Una dintre cele mai importante și hotărîtoare trăsături ale unui compozitor este desigur atitudinea pe care o adoptă față de folclor (un creator poate să refuze total folclorul, sau poate să adopte numai unele aspecte melodice sau ritmice ale acestuia). În cazul operei lui George Enescu, putem da un răspuns acestei fundamentale întrebări plecînd mai întîi de la o serie de considerații asupra *ritmului muzicii populare*. Sînt cunoscute cele trei sisteme ritmice ale folclorului românesc: *sistemul parlando*-cumulativ cu două aspecte giusto și rubato, *sistemul măsurii* — divizionar cu ritmuri simetrice și asimetrice și *sistemul bulgăresc* — de alungire subdivizionară care însumează elemente din sistemele precedente [2]. Operele enesciene de inspirație explicit populară, dintre care cea mai caracteristică rămîne, fără îndoială, *Sonata a III-a pentru vioară și pian*, participă mai ales la sistemul parlando-rubato. Execuția tărăgănată, rubato, îmbinarea liberă și variată a grupurilor ritmice simple frecvente în parlando giusto, apariția unor ritmuri noi rezultate din execuția liberă (precipitarea sau lungirea valorilor etc.), divizarea unității de bază într-o mulțime de alte figuri ritmice, existența unei ornamentații bogate, lipsa accentelor periodice și înlocuirea lor cu accente expresive redate prin modificări ale duratei sau prin grupări melismatice [3] etc. — aceste însușiri de bază ale sistemului parlando-rubato le întîlnim întocmai și în *Sonata a III-a „în caracter popular românesc"*.

Enescu, influențat în primele sale compoziții de romatismul german al secolului trecut, a fost atras în cursul evoluției de „doinirile" populare. Educația primită și preferințele pentru muzica occidentală cultă l-au determinat să aleagă acea parte a folclorului românesc care să-i poată oferi deplina exprimare a naturii sale profund lirice. Starea de vis, expresia reținută, tonul confesional și discret nu se putea manifesta mai bine decît în forma în care și țăranul român își destăinuie, muzical, sentimentele de dor, de jale etc. Stilul recitativ instrumental (în special cel lăutăresc) sau cel cantabil ornamental din cîntece și doine va fi încorporat limbajului muzical enescian, dînd la iveală, într-o formă desăvîrșită, marea *Sonată a III-a pentru vioară și pian*.

Cu totul alta a fost sursa de inspirație populară a unui Béla Bartók, de pildă. Activitatea sa de folclorist, datorită căreia a venit în contact direct cu muzica țărănească din mai multe țări, a avut o influență imensă asupra creației sale componistice. Béla Bartók este atras mai ales de cîntecul popular vechi, de forța ritmurilor vii, incisive, caracteristice ritualului și dansului. Colindul, care joacă un rol decisiv în opera de maturitate a lui Béla Bartók, este aproape inexistent în lucrările lui George Enescu. De aici se poate desprinde concluzia că în timp ce George Enescu preia din folclor acea parte care aparține mai ales sistemelor parlando-rubato și măsurii, Béla Bartók folosește în creația sa melodiile populare care se integrează în special sistemelor parlando-giusto și bul-

2. Emilia Comișel — *Curs de folclor* (Conservatorul „C. Porumbescu", București, 1955—1956 pag. 114).
3. Emil'a Comișel, *op. cit.* (pag. 125—126)

Scanned with OKEN Scanner

găresc. Colosala bogăție melodică și ritmică a muzicii populare a împrumutat acestor doi reprezentativi compozitori întocmai acele elemente care au corespuns cel mai potrivit sensibilităților lor diferite.

Se poate stabili totuși o apropiere între Béla Bartók și George Enescu și anume prin aceea că au dovedit un același interes față de dansurile populare, integrate sistemului măsurii. Numai că și aici deosebirile dintre personalitățile lor au condus la rezultate neasemănătoare. Béla Bartók, de pildă, este sensibil la dansurile vii, rapide, pregnante, iar George Enescu, dimpotrivă, la cele domoale, încete, mai tărăgănate (ca de pildă acelea din finalul *Suitei sătești*). Atitudinea fundamentală din creația bartókiană pe care ne îngăduim să o numim „giusto" este prezentă și în criteriul de alegere al jocurilor populare, după cum expresia de bază „rubato" a sensibilității enesciene este firesc să determine același criteriu de alegere.

Către sfîrșitul vieții, cei doi compozitori par să-și apropie pozițiile deosebite față de folclor. În *Simfonia de cameră*, deși spiritul „rubato" este prezent prin melismatica melodiei, prin structura ritmică sau prin acele continui variațiuni de tempo („*pochiss. ezitando*" etc.), întîlnim uneori și ritmuri specifice colindului (ca de pildă sau — ceeace este același lucru însă micșorat — ex. 1, 2 etc.) sau teme ca de exemplu ideea melodică a finalului (ex. 15), în care valoarea minimă de bază pare a fi optimea, caracteristică principală a sistemului parlando-giusto. În același fel, în *Concertul pentru vioară și orchestră* de Béla Bartók și în lucrările următoare acestuia, caracterul incisiv, uneori agresiv, violent, al muzicii din epoca anterioară anului 1938 tinde către o expresie mai lirică, mai apropiată spiritului „rubato" din muzica populară. Drumul pe care cei doi compozitori par să-l indice, la capătul experienței lor artistice, este deci acela al sintezei în opera de artă cultă, a tuturor modalităților cîntecului popular.

O altă caracteristică importantă a limbajului enescian din ultima perioadă se întîlnește în *formă*, în concepția asupra unității lucrării. George Enescu folosește încă de la începutul activității sale de compozitor sistemul ciclic. Spontaneitatea cu care știe să încorporeze unor idei muzicale noi elemente din diferitele teme generatoare, naturalețea prefacerii, a metamorfozării celulelor ciclice, dovedesc faptul că asimilarea procedeului lui César Franck a corespuns unei profunde și reale necesități lăuntrice. Printre compozitorii contemporani în ale căror opere întîlnim tendințe de unificare oarecum similare cazului lucrărilor enesciene, Alban Berg este poate cel mai înrudit, cel mai apropiat, chiar ca spirit, de muzica lui George Enescu. În *Cvartetul de coarde* „*Lyrische Suite*" de Alban Berg se întîlnește un original procedeu de legătură între diferitele părți ale lucrării, care constă în reapariția unei teme, idei sau pasaj, dintr-o parte, în mișcarea imediat următoare. Este vorba de sistemul „reminiscențelor", al „resturilor", însă aplicat în afara oricăror relații ciclice dintre diversele teme ale *Suitei*. În *Simfonia de cameră* de George Enescu s-a putut constata că însăși pe baza relațiilor tematice dintre principalele idei muzicale, anumite elemente melodice, care capătă importanță înspre sfîrșitul lucrării, sînt prefigurate în primele pagini ale *Simfoniei* sau, de pildă, tema principală a părții a II-a este pregătită prin intonarea ei în coda părții I-a (situație întîlnită și în *Sonata a III-a pentru pian*, *Cvartetul nr. 2 pentru coarde și pian* etc.). Acest principiu l-am denumit în cursul analizei principiul „anticipării". Deși se plasează exact la antipodul procedeului „reminiscențelor" din lucrările lui Alban

Berg, tinde totuși către același scop : unitatea operei. Pe George Enescu îl preocupă continuitatea cea mai lină posibil între diferitele momente, uneori foarte deosebite, ale edificiului sonor. Anticiparea unei teme într-o alta anterioară ei, chiar generalizarea acestui sistem atît la forma în mic cît și la întreaga construcție, elimină de la sine orice înlănțuire directă, bruscă, nepregătită, între diversele etape contrastante prin caracter, ale discursului muzical.

În analiza temei a II-a arătăm cum intervalul de cvartă perfectă, respectiv cvintă perfectă, este comun tuturor temelor principale din *Simfonie*. Pe de altă parte, oricît de mult s-ar deforma, pe cale ciclică, ideea melodică de bază, ea păstrează, în cazul lui George Enescu, anumite relații constante între sunetele melodiei, deci preferința pentru cîteva intervale caracteristice care se regăsesc și în pasajul metamorfozat. Această particularitate a ciclicului enescian care cu toate transformările ritmice, melodice (în ex. 14 se adaugă celulei *m* un al 7-lea sunet sau în ex. 15 se îngloba celula *m* într-o melodie nouă de sine stătătoare) sau armonice, menține pe prim plan unele intervale preferențiale, ne îngăduie să o definim drept o particularitate „preserială", ciclicul lui George Enescu devenind astfel un ciclic „intervalic". Se știe că serialismul este sistemul care deduce toate figurile sonore ale unei piese muzicale dintr-o serie de intervale date. Ciclicul lui George Enescu tinde să obțină întreaga construcție melodică a lucrării din cîteva elemente generatoare, dar care, și în aceasta constă aportul său personal, încorporează unele intervale comune și apoi, în modificările lor de-a lungul lucrării, mențin sau dezvoltă raportul inițial dintre sunete. Succesiunea intervalelor nu este constrînsă în acest caz de o serie inițială, iar armonia se desfășoară liber și în afara relațiilor ciclice, pe baza funcționalismului tradițional, însă foarte mult lărgit. „Preserialismul" lui George Enescu se manifestă numai pe plan tematic și este o dovadă în plus că opera tîrzie a compozitorului continuă să mențină primatul melodiei asupra celorlalte componente ale muzicii.

Simfonia de cameră este o cantilenă de la un capăt la celălalt. Atît de mare este importanța pe care compozitorul o dă melodiei încît contrapunctul, armonia și orchestrația au rolul de a sublinia, de a detașa cît mai mult posibil desfășurarea melodică. În *Simfonia de cameră* vocile secundare, liniile contrapunctice, nu egalează niciodată în importanță vocea principală. Mai mult chiar, ele nu se suprapun peste „*cantus firmus*" (în genere la sopran) cu acea limpezime tradițională a scriiturii, de tipul Bach de pildă. Nu se poate urmări în această lucrare suprapunerea distinctă a unui număr constant de voci care să se desfășoare un timp mai îndelungat. Liniile secundare încep dar se sfîrșesc repede fie pe o notă a melodiei, fie pe o notă a acordului. Melodia se irizează din cînd în cînd într-un mozaic de voci, dar apoi se concentrează iarăși pe albia ei univocală. În felul acesta, imprecizia continuității liniilor secundare contribuie la menținerea pe primul plan a cantilenei. Organicul sentiment al improvizatoricului, al parlandoului rubato din muzica populară, atît de intim asimilat de George Enescu, îl regăsim și aici, în acomodarea contrapunctului tradițional la necesitățile expresiei.

În acest sens, George Enescu nu a fost influențat de linearismul muzicii contemporane. Experiențele lui Stravinski din perioada „neoclasică", experiențe care au avut o extindere aproape generală în muzica europeană a timpului (Bartók, Schönberg, Honegger, Prokofiev, Hindemith etc. au reacționat împotriva postromantismului și printr-o scriitură net contrapunctică de tipul Bach), rămîn în afara preocupărilor lui George Enescu (operele din perioada de început

Scanned with OKEN Scanner

a creației compozitorului cum ar fi *Octuorul*, *Dixtuorul*, *Suita a II-a pentru orchestră*, unde scriitura polifonică de tip clasic este îmbinată cu o expresie derivată din postromantism, din muzica franceză, dar și din muzica românească, ne dovedesc că Enescu uza de contrapunctul clasic într-o perioadă cînd în arta europeană era la modă impresionsimul, deci cu mult timp înainte de apariția neoclasicismului). După cum nu a fost sensibil la „magia", la „primitivismul", la „demonismul" perioadei „ruse" din creația lui Stravinski, care au însemnat adevărate revelații pentru Béla Bartók de pildă, îndemîndu-l să încorporeze în muzica sa elemente ale cîntecului popular vechi (ritual), George Enescu nu își modifică drumul său nici atunci cînd arta muzicală cultă se îndreaptă spre un nou clasicism, vădit mai ales prin preponderența mijloacelor contrapunctice asupra celorlalte elemente ale muzicii. George Enescu s-a dezvoltat prin continuitate directă și nu prin opoziție, prin antiteză, față de muzica de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Îmbinînd întreaga moștenire a acestui secol (echilibrul în formă și gustul pentru polifonie de la ultimele creații ale lui Beethoven, sensibilitatea romantică și construcția „masivă" de la Brahms, cromatismul de la Wagner, puritatea armoniei și modalismul de la Fauré, ciclismul de la Franck) — cu impulsurile primite din muzica populară (prioritatea melodiei, modalismul la care a ajuns și prin exemplul lui Fauré și asimilarea ulterioară a spiritului „rubato") a parcurs o evoluție care, deși sinuoasă, nu s-a manifestat prin crize sau abandonări parțiale ale experienței muzicale din trecut. Toate aceste elemente au fost asimilate, transfigurate, sublimate, dînd la iveală un nou limbaj muzical, capabil de îmbogățiri și dezvoltări nelimitate (dovadă *Simfonia de cameră*, ultima lucrare a compozitorului) și care reprezintă una din soluțiile majore ale muzicii contemporane din prima jumătate a secolului nostru.

Continuînd considerațiile asupra limbajului muzical enescian din ultima epocă, să ne oprim acum asupra cîtorva caracteristici ale *armoniei*. La prima vedere, o pagină de George Enescu ne izbește printr-o scriitură deosebit de „stufoasă". În realitate însă, acest caracter grafic „stufos" este numai aparent. Armonia nu însumează, în genere, pe verticală un număr mai mare de 3—4 voci reale. Mulțimea instrumentelor care desfășoară linii melodice paralele este obținută datorită dublării, prin suprapunere sau etajare, a celor cîteva sunete reale din armonie. Nimic deci din complexitatea unei pagini de Jolivet de pildă, unde armonia totalizează 5—6 sau chiar 9—10 sunete reale, iar contrapunctul suprapune pachete de voci (în polimodalitate) distinct exprimate.

Tot din punct de vedere armonic se poate remarca lipsa acordurilor excesiv de disonante, brutale, incisive. Principiul „anticipării" care determină raporturile intime între diferitele momente ale invenției tematice, în scopul, după cum arătam mai sus, de a realiza treceri cît mai line între aceste momente, are un corespondent și în armonie. Înlănțuirile acordurilor nu aduc niciodată elemente total neprevăzute. Relațiile dintre acorduri se supun aceluiași principiu al unei continuități cît mai firești, cît mai lipsite de șocuri.

În sfîrșit, între armonie și contrapunct există condiționări reciproce. Nici unul dintre aceste elemente nu domină pe celălalt în cazul muzicii lui George Enescu. Deși compozitorul se numește pe sine un „polifonist", nu trebuie să înțelegem prin aceasta că stilul contrapunctic este atît de important în opera lui încît subjugă sau chiar desființează conceptul armonic, situație des întîlnită în muzica actuală, mai ales în tendințele extreme ale neoclasicismului sau dodecafonismului. Particularitatea stilului enescian constă tocmai în crearea unui contrapunct cu totul special, solid sprijinit pe armonie, și care se subor-

Scanned with OKEN Scanner

donează, împreună cu conceptul armonic, interesului melodic. Primatul melodiei asupra tuturor elementelor muzicii este fundamentala caracteristică a limbajului muzical enescian.

Din analiza *Simfoniei de cameră* s-a putut constata existența atît a unor teme diatonice (ex. 1) cît și a unor teme cromatice (ex. 7). Evident, acestor idei muzicale le corespunde și o armonie adecvată. Dar chiar în cazul unei melodii diatonice (ex. 1) se pot observa numeroase inflexiuni armonice care producîndu-se pe intervale scurte dau un sentiment de neprecizie tonală, deși înlănțuirile se fac după legile cunoscute din armonia cromatică sau enarmonică. Această atmosferă cvasiatonală realizată prin modulația continuă, corespunde „preserialismului" din melodie și mai ales caracterului „rubato", neprecis, improvizatoric, al expresiei enesciene. Dacă adăugăm acum cele relatate cu privire la ritm în cursul analizei punții (figuri ritmice obținute prin divizarea unității de măsură și înlănțuite prin evitarea succesiunii figurilor asemănătoare), ne dăm seama cît de profundă a fost influența muzicii populare românești asupra sensibilității compozitorului. Melodia, armonia, ritmul, s-au dezvoltat în conformitate cu spiritul „rubato" din folclor, păstrînd corespondențe cu acesta chiar și în cele mai complicate construcții muzicale.

O altă latură a muzicii lui George Enescu este tragismul. În *Simfonia de cameră* întîlnim unele momente întunecate, neliniștite, de mare tensiune (*Adagio* din partea a III-a), însă niciodată sentimentul dramatic nu atinge disperarea, crisparea interioară, iar exteriorizarea lui muzicală nu se face prin strigăte stridente, brutale. Tragismul lui Enescu este de tip clasic. Un anumit echilibru sufletesc se manifestă chiar în clipele cele mai sumbre. Apoi, pe măsură ce sentimentul dramatic este depășit, totul se limpezește, chiar dacă amarul nu se risipește cu totul. Astfel ne putem explica faptul pentru care compozitorul a fost atras să compună opera sa *Oedip*, pornind adică de la textul marelui scriitor „clasic" grec.

Dacă încercăm acum o privire de ansamblu asupra limbajului muzical din ultima fază a creației enesciene vom observa faptul că elementele care compun acest limbaj se pot grupa atît în funcție de relațiile contradictorii dintre ele cît și în funcție de corespondențele, de asemănările lor.

Elementele contradictorii ale limbajului muzical enescian, dar care prin sinteza lor dau unitate și complexitate stilului compozitorului, sînt: — *clasicismul* în formă și *romantismul*, apoi *expresionismul* (colorat foarte special cu elemente lirice, confesionale, intime) în conținut; — caracter improvizatoric la suprafață și construcție riguroasă în fond; — ciclicul în construcția tematică și primatul melodiei asupra celorlalte elemente ale muzicii (faptul că Enescu este în primul rînd un creator de melodie); — libertatea invenției melodice și „preserialismul" tematic (derivat din sistemul ciclic dus pînă la ultimele lui consecințe); — armonia funcțională, tradițională și imprecizia tonală, cvasiatonalitatea; — diatonism (modalism) și cromatism în melodie și armonie; — aparența unei scrieturi „stufoase" și simplitatea armoniei pe care se sprijină; — caracterul „rubato", al muzicii (derivat din parlando rubato popular) și integrarea acestei muzici în măsuri mai mult sau mai puțin fixe.

Caracteristicile de mai sus și altele încă nemenționate vădesc în același timp și unele corespondențe. De pildă instabilitatea tonală (datorită modulației frecvente), asimetria ritmică (accente asimetrice realizate prin variația ritmică specific enesciană, succesiunea figurilor ritmice neasemănătoare), imprecizia continuității distincte a liniilor contrapunctice secundare, caracterul melismatic

Scanned with OKEN Scanner

al melodiei, sînt toate derivate din asimilarea spiritului improvizatoric al sistemului parlando-rubato.

Lipsa caracterului incisiv, violent, excesiv de disonant al armoniei, lipsa marilor contraste (o muzică oarecum uniformă, continuă, și în acest sens antiromantică), existența mișcărilor domoale, încete, asemănătoare molcomului grai moldovenesc, cît și caracterul „rubato" al muzicii sînt în evidentă corelație cu starea de vis, de confesiune, de lirism reținut, a expresiei enesciene.

Apoi, între construcția ritmică și cea tematică există un același mod de organizare bazat pe principiul unității în varietate: deducerea întregului material melodic dintr-un număr redus de idei ciclice generatoare, pe plan tematic, și obținerea tuturor combinațiilor ritmice dintr-un număr relativ restrîns de figuri ritmice elementare (divizarea unității de măsură), pe plan ritmic — deci unitate; crearea unor melodii noi prin transformarea, metamorfozarea nucleelor inițiale, sub aspect tematic, și înlănțuirea figurilor ritmice neasemănătoare, sub aspect ritmic — deci varietate.

De asemenea, lipsa caracterului „magic", „demoniac", „primitiv" din muzica lui George Enescu se datorește în special sursei populare a inspirației sale din care a eliminat, poate și dintr-o necunoaștere suficientă sau dintr-o neadaptare la specificul personalității sale, cîntecul vechi, colindul, ritualul, asimilînd însă recitativul instrumental lăutăresc și în genere melodiile grupate în sistemele parlando-rubato și măsurii. Tot aici menționăm și lipsa tragicului crispat și existența unui echilibru așa cum îl întîlnim în tragicul clasic, echilibru care pare a fi caracteristic sufletului românesc.

Limbajul muzical enescian, de o originalitate evidentă, este astfel pus în slujba unei concepții profund umane, a unei muzicii care tinde să ne dezvăluie un mesaj cu adînci și grave semnificații.

Scanned with OKEN Scanner

La Symphonie de chambre pour 12 instruments solistes composée en 1954 est dédiée à Fernand Oubradous et à l'Association des Concerts de Chambre de Paris. Elle est la dernière des oeuvres de Georges Enesco, achevée un an avant sa mort. Elle demeure comme la synthèse et le couronnement des aspirations essentielles de l'art de Georges Enesco, et non seulement de la dernière période, mais encore de celle des débuts. Aussi, l'analyse de cette oeuvre révèle-t-elle des particularités fondamentales de style qui président à la création de tout son oeuvre.

Lyrique par excellence, mais sans en bannir le tragique et le dramatique, l'art de Georges Enesco s'impose comme une vaste synthèse entre la grande tradition musicale européenne et la tradition musicale roumaine, populaire ou savante.

De la tradition populaire roumaine, il s'en est inspiré dès l'abord, à l'instar des compositeurs roumains du siècle dernier, en puisant dans le folklore citadin. Par la suite, Enesco découvre, dans le folklore paysan, les mélodies au style rythmé „*parlando rubato*" qui ont marqué ses créations. Une fois les principes caractérisant le folklore assimilés, et renonçant dès lors à écrire des oeuvres basées sur des références „populaires", — mais militant pour un art strictement personnel et selon ses propres mots : „ayant un caractère ressemblant à celui de la musique populaire" — Georges Enesco dut procéder à une refonte, plus ou moins radicale, des éléments de langage prélevés sur l'avoir traditionnel de la musique européenne savante, parce que nettement incompatibles avec la source folklorique dont il s'inspirait.

Ainsi la mélodie, riche en *melos* et en traits chromatiques et modaux similaires à la doina, a engendré de nouvelles combinaisons et enchaînements harmoniques et, surtout, une nouvelle conception polyphonique, où l'écriture horizontale et verticale devient hétérophonique.

De même, le rythme — derivé directement du systéme „*parlando rubato*" populaire et, partant, totalement différent du système occidental classique — a imposé à la musique une nouvelle évolution dans le temps, avec des répercussions normales quant à la forme. Ainsi, la complexité de ces éléments dans le contexte musical et, surtout, la nouveauté de ces techniques rythmiques et polyphoniques font de l'art de Georges Enesco un art précurseur, annonçant les récentes performances enrégistrées par la création musicale contemporaine. Aussi cet art représente-t-il une des solutions majeures offertes à la musique européenne de la première moitié du siècle, haussant ainsi, pour la première fois, la musique roumaine au niveau du prestige international.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Emilia Comişel

CONSTANTIN BRĂILOIU

Au trecut 7 ani de cînd a încetat din viaţă muzicianul român Constantin Brăiloiu, „cel mai remarcabil cunoscător al folclorului românesc şi unul din cei mai buni folclorişti ai Europei“ [1] lăsînd un mare gol în cultura muzicală românească şi universală. Personalitatea sa complexă, vastitatea cunoştinţelor, capacitatea uimitoare de sinteză şi organizare, pasiunea şi perseverenţa în descoperirea adevărului, probitatea ştiinţifică şi experienţa bogată cîştigată în cercetările de teren îl situează printre cei mai valoroşi folclorişti ai Europei. Compozitorii, criticii muzicali, folcloriştii români şi străini, exprimîndu-şi regretul pentru pierderea acestui mare om, artist şi savant, de care erau legaţi printr-o prietenie şi admiraţie sinceră, ne-au relevat cîteva din laturile personalităţii sale. Astfel, Marcel Mihalovici îl consideră „unul din acei oameni rari care fac excepţie de la axioma «nimeni nu este de neînlocuit» deoarece el ne va fi în adevăr... Lipatti, Enescu, Brăiloiu — ce gol lasă aceste trei dispariţii în muzica românească, în primul rînd, şi în toată muzica“ [2], iar muzicologul Samuel Baud-Bauvy remarcă : „el avea o deosebită dragoste pentru oamenii din popor; el unea sensibilitatea artistului (numai predilecţia pentru folclor l-a putut întoarce de la compoziţie) cu rigurozitatea savantului; cititor neobosit, avea oroare de erudiţia livrescă şi înlătura cu cochetărie orice urmă de pedanterie din stilul său; analist scrupulos şi subtil, el se ridica în mod natural la sinteză; în sfîrşit, el, care era prietenul cel mai indulgent, cel mai credincios, cel mai delicat, ştia să fie de o intransigenţă brutală aproape, cînd vedea compromisă, prin amatorism sau comercializare, autenticitatea acestei muzici populare, căreia i-a consacrat viaţa “[3]. Emil Vuillermoz, criticul francez care consemnase în „Revue musicale“ [4] prima conferinţă ţinută de Constantin Brăiloiu la Sorbona, într-o scrisoare trimisă de la Paris, spune : „Muzicologia şi ştiinţa folclorului pierd cu siguranţă în acest eminent artist român un animator de neînlocuit, deoarece ele nu vor mai găsi niciodată un muzician de această clasă care să posede o astfel de cultură ştiinţifică, o asemenea erudiţie, un asemenea spirit metodic şi de organizare, o asemenea experienţă practică obţinută în cercetarea cîntecului popular la izvoarele sale... O emoragie cerebrală l-a doborît la etatea de 65 de ani, sărăcind muzica de un om excepţional, care lasă în urma sa prieteni nemîngîiaţi şi lucrări de truditor, lucrări care vor face să devină celebru şi glorios în istorie numele acestui om modest, a cărui viaţă a fost un exemplu de neuitat de abnegaţie, simplitate şi dezinteresare“.[5]

Presa noastră şi revistele de specialitate au adus la cunoştinţa publicului moartea neaşteptată a muzicianului român, schiţîndu-i personalitatea şi bogata activitate : „...Ajutat de o erudiţie rară şi însufleţit de o rîvnă şi dragoste nemărginită pentru creaţia poporului, el a cules şi valorificat folclorul cu metode şi mijloace înaintate, lăsîndu-ne o moştenire de nepreţuit. El a pătruns tainele fenomenului creaţiei, datorită însuşirii cu care a fost înzestrat...“ [6]

Moştenirea spirituală pe care ne-a lăsat-o Brăiloiu, rod al unei activităţi prodigioase, studiile de folclor şi muzicologie ca şi principiul de care era condus — concretizat în cuvintele „calitatea folcloristului, ca şi a oricărui om de ştiinţă, este pasiunea pentru adevăr“ — ne însoţesc în munca noastră, pe noi, discipolii săi, ca o călăuză şi un îndemn. Cunoaşterea, înţelegerea profundă şi populari-

Scanned with OKEN Scanner

zarea largă a operei sale — care reprezintă o contribuție importantă la fundamentarea și dezvoltarea folcloristicii românești și universale — rămîne o datorie de onoare a specialiștilor români. Lucrările sale, răspîndite în diferite țări, ca și cele apărute în țară, care prezintă interes pentru muzicologia internațională, vor fi publicate într-un volum.

Institutul de Etnografie și Folclor din București — creat în 1949 — pe baza Arhivei Societății Compozitorilor Români, înființate și organizate de Brăiloiu, și a Arhivei Ministerului Cultelor și Artelor, conduse de George Breazul — continuă în condiții optime metoda inițiată de acest mare muzicolog.

*

În cele ce urmează dorim să prezentăm, în linii mari, activitatea artistică, științifică și pedagogică a lui Constantin Brăiloiu. Ordinea expunerii este cea cronologică, cu o privire mai detailată asupra realizărilor în domeniul folclorului. Totuși, încercarea de cronologizare și sistematizare a unei activități atît de fecunde, desfășurate timp de peste patru decenii, în diferite țări europene (Franța, Elveția, Belgia etc.) prezintă, în stadiul actual al cunoștințelor noastre, unele dificultăți pe care le vom putea înlătura în studiile și monografiile ce îi vor fi dedicate după o mai completă documentare. Fără a intra în detalii biografice, credem necesar să sesizăm elementele esențiale, pentru a putea aprecia în mod real semnificația vieții și operei sale, rolul acestei personalități proeminente în dezvoltarea vieții muzicale și a cercetărilor de folclor muzical din țara noastră, precum și limitele epocii în care a trăit și a lucrat.

Din lucrările științifice și din întreaga activitate se desprinde cu claritate concepția sa profund umanistă despre posibilitatea apropierii și înțelegerii popoarelor prin intermediul muzicii. Mărturiile sînt numeroase: *conferința* susținută în 1936, la primul Congres internațional de educație muzicală, despre *Educația muzicală — trăsătură de unire între popoare* [7], *inițierea antologiilor sonore universale* (idee pe care o exprimă mai întîi în conferințe publice, la Geneva și Paris [8]), *prefața* la o colecție de cîntece de copii din 102 țări [9], *crearea*, împreună cu Prof. Pittard — directorul Muzeului de Etnografie din Geneva — la 26 iunie 1944, a unei *Arhive internaționale de Folclor muzical*, în acest oraș (pe care o conduce și o organizează după o metodă proprie), *înființarea*, împreună cu muzicologul belgian Paul Collaer (și un grup de specialiști din mai multe țări), a unui *Cerc internațional de studii etnomuzicologice* cu numele: *Les Colloques de Wégimont* [10] (în Belgia), *editarea* unei *Colecții universale de muzică populară înregistrată*, cu concursul *UNESCO* și sub auspiciile *Consiliului internațional de muzică* (I.F.M.C.), [11] precum și atitudinea permanent progresistă față de arta tuturor popoarelor, indiferent de continent și rasă. În adevăr, el a militat totdeauna pentru o muzicologie care să nu facă discriminare între muzica populară și savantă a Europei și a celorlalte continente, combătînd teoriile neștiințifice ale celor care s-au ocupat de muzicologie comparată *(Vergleichende Musikwissenchaft)* în primele decenii ale secolului nostru. Aceștia susțineau superioritatea muzicii europene și pretindeau că muzica extra-europeană trebuie să formeze obiectul unor cercetări speciale iar muzica europeană (populară și profesională) obiectul unei alte cercetări. Brăiloiu, alături de alți savanți europeni (André Schaeffner, P. Collaer, etc.) a susținut că nu există o deosebire esențială între un cîntec popular european și un cîntec popular african sau asiatic; nici funcția, nici condițiile nu le deosebesc [12].

Scanned with OKEN Scanner

Născut în București, la 13 august 1893, Constantin Brăiloiu studiază muzica începînd de la vîrsta de 8 ani, la Viena, Vevey și Lausanne (între anii 1901—1912), apoi la Paris (între 1912—1914), unde îl are profesor de compoziție pe André Gédalge. Din timpul șederii sale la Viena își amintește de întîlnirile cu Mahler (care se ducea la operă pentru a-și dirija lucrările [13]); în 1910 leagă prietenie cu muzicianul elvețian Ernest Ansermet iar la Paris este coleg cu Darius Milhaud și cu Arthur Honegger; acolo îl întîlnește deseori pe Ravel, a cărui prietenie cu D. G. Kiriac este binecunoscută.

În anii de studii scrie primele lucrări pe versurile unor poeți francezi, care sînt publicate la Lausanne, Paris, Geneva și Berna. Dintre acestea menționăm: *Carillons des abeilles*, piese de pian pentru copii (Lausanne, 1911); *Trois danses*, pentru pian (Lausanne, 1911—1913) [14]; *Trois poémes arabes*, pentru voce, pian, vioară și violoncel (Paris, 1913); *Cinque rondes á danser au soleil*, pentru pian (trei caiete, Paris, 1913); *Amour d'Acis le berger. Ariettes printaniéres*, pentru pian (Paris, 1913); *Fünf Wiegenlieder*, pentru voce și cvintet de coarde (compuse în 1915 și publicate la București, în 1939); *Deux petits poèmes de Jean Moréas*, pentru voce și pian (compuse în 1916, publicate la Geneva, în 1917); *Fantoche* [15] (Berna, 1919); *Cinque romances*, pentru voce și pian (compuse în 1914). Este interesant de amintit că după primele lucrări, criticii din Paris îl caracterizează ca un compozitor „cu suflet de folclorist" [16], cu toate că în această perioadă din viața sa Constantin Brăiloiu nu are preocupări pentru folclor ci numai pentru creație și cronici muzicale — pe care le publică în „Vie musicale" din Lausanne (12 articole, între 1911 și 1920), în „Noua revistă română" (1910), în „La Politique" (1911) etc. El continuă să compună și după revenirea în țară (în 1914). Se întoarce la Paris de mai multe ori, fie pentru a face comunicări (despre *Muzica populară românească*, la Sorbona, în 1930, și despre *Doină*, în 1937, la Societatea franceză de muzicologie, al cărei membru era încă din 1927) [17], fie pentru a participa la congrese internaționale (în 1938, de exemplu, la *primul Congres internațional de Folclor* vorbește despre *Tehnica înregistrărilor sonore* [18]).

Întors în patrie, Brăiloiu se încadrează în rîndul intelectualilor progresiști care luptau pentru organizarea, dezvoltarea și afirmarea culturii și muzicii naționale și desfășoară o activitate multilaterală. Cele mai importante realizări din această etapă sînt participarea la înființarea Societății Compozitorilor Români (în 1920), împreună cu G. Enescu, D. Kiriac, I. Nonna Otescu, M. Jora etc. și a Arhivei de folclor (în 1928), susținută din fondurile acestei societăți. Deoarece una din sarcinile urgente era formarea cadrelor, cu ajutorul cărora trebuia să realizeze și să îmbogățească planul de lucru trasat de înaintașii săi, Th. Burada și D. G. Kiriac, Constantin Brăiloiu introduce o nouă disciplină la Conservator, Folclorul. Aici duce o activitate susținută [19] între anii 1921—1944, la catedra de Istoria muzicii, Folclor și Estetică (aceasta din urmă numai în primii ani). Paralel este numit la Academia de muzică religioasă — înființată după sugestia sa pe lîngă Patriarhie — unde predă Istoria muzicii și Folclor (între 1929—1935), îndeplinind și funcția de rector.

Prin înființarea Societății Compozitorilor, al cărei secretar și fervent susținător a fost pînă în 1944, se urmărea „să se ajute dezvoltarea producției muzicale românești, să se dea compozitorilor mijlocul de a-și auzi și tipări lucrările, să se apere interesele creatorilor noștri muzicali în toate chipurile, dincoace și dincolo de hotare". Încă de la primii pași pe drumul înfăptuirii muzicii naționale, se tinde spre statornicirea unei estetici „naționale", spre înnoirea muzicii prin „întoarcerea la melodia patriei" [20]. Postulatul de bază al compozitorilor noștri

Scanned with OKEN Scanner

fiind *legătura organică a culturii muzicale cu viața și arta poporului*, înființarea unei arhive — în care să se adune comorile artistice create de-a lungul secolelor de masele largi — devenise o necesitate, o cerință imperioasă : „voința celor ce au condus-o a fost să nu rămînă asociația scriitorilor de note un tărîm neutru, un organism obiectiv, *ferit de zbuciumul obștesc*... ci de a păstra mereu legătura vie dintre sufletul celor mulți și al acelora ce-l tălmăcesc prin arta lor“ [21]. Din corespondența cu diverși muzicieni români și străini, se desprinde concepția sa înaintată despre legătura organică care trebuie să existe între școala muzicală românească și muzica populară, sursă „veșnic dătătoare de viață care îi asigură originalitatea și trăinicia“. Într-o scrisoare trimisă compozitorului Achim Stoia (din 3 august 1931) el spune : „numai prin cultura noastră țărănească însemnăm și noi ceva în lumea asta mare. Cu armele occidentului n-avem nici o șansă de a bate occidentul și va trece multă vreme pînă vom înceta de a fi o caricatură sau, în cel mai fericit caz, o copie fără importanță a Apusului. Ți-o spune unul care a văzut acest Apus. Lucrează deci înainte și la fiecare melodie frumoasă pe care ai scăpat-o de la pieire fii sigur că ai făcut ceva de seamă pentru noi toți.“ În acești ani de grele încercări, cînd lupta pentru înfăptuirea și afirmarea școlii muzicale românești este dusă în condiții vitrege, fără nici un ajutor din partea oficialităților — care nu se dau în lături chiar de la sabotarea acestei nobile acțiuni [22] — cînd se înfiripă o adevărată solidaritate națională a compozitorilor strînși în jurul Societății, Constantin Brăiloiu depune întreaga sa capacitate de muncă, pricepere și talent, în slujba înfăptuirii acestui țel. Cu toate că prin pregătirea și sensibilitatea sa trebuia să devină compozitor, tînărul Brăiloiu, abia întors de la Paris, își dă seama de cerințele epocii sale și, în urma sugestiilor lui D. Kiriac și Ansermet, se îndreaptă cu prioritate spre folclor, spre culegerea și studierea acestuia, continuînd să militeze pentru dezvoltarea școlii naționale. Totuși, în această perioadă cu greu se poate desprinde artistul de omul de știință și de pedagog. Compozițiile sale, deși mai puțin numeroase, se remarcă prin tematica folclorică și tendința de a prelua creator o anumită tehnică populară de acompaniere a muzicii vocale, ca și prin originalitate și fantezie. Acestea îl apropie — după cum remarcă muzicologul francez André Schaeffner în *Bibliografia* [23] pe care i-a scris-o — de Bartók și Ravel. În prelucrări, Brăiloiu utilizează diferite genuri folclorice din practica vie a poporului sau melodii culese cu un secol înainte de Anton Pann — transpuse din notația psaltică în cea apuseană lineară de compozitorul Ioan Chirescu. De altfel, din titlurile lucrărilor ne putem da seama de drumul spre care se îndreaptă compozitorul : *Patru cîntece populare*, armonizate pentru voce și pian (publicate în 1928) ; *Spitalul amorului*, melodii culese de Anton Pann, armonizate pentru voce și pian (1933) ; *Șapte cîntece populare*, pentru voce și pian (1939) ; *Melodii populare*, armonizate pentru cor *à cappella*, pe 2 și 3 voci egale (1943) [24]. Dar timpul pentru compoziție îi este din ce în ce mai redus. Sarcinile numeraose ce-i revin ca secretar general al Societăți Compozitorilor Români, ca membru în nenumărate comisii[25], articolele de critică muzicală, redactorul manualelor de muzică pentru liceul teoretic și comercial [26] împreună cu compozitorul Ion Croitoru ca și editarea și „îngrijirea“ unor volume (compoziții și culegeri de folclor), prelegerile la Conservator și Academia de muzică religioasă, munca intensă de culegere în sate în condiții obositoare etc., îi cereau un efort extraordinar. Relațiile strînse cu marele său înaintaș și prieten D. G. Kiriac, ale cărui idei progresite cu privire la educația muzicală și la necesitatea culegerii și studierii muzicii populare au o înrîurire puternică asupra sa, îl determină

Scanned with OKEN Scanner

să schimbe centrul de greutate al activității spre domeniul folclorului. Convins de adevărul lozincii lui Kiriac, „cîntece românești în școală românească“ [27], Constantin Brăiloiu introduce în manuale și în abecedarul muzical — care a fost elogios apreciat de specialiștii din Praga, cu ocazia Congresului de Educație muzicală [28] — un important material folcloric. În același timp, ia atitudine critică față de programele analitice pentru învățămîntul muzical. Principiile sale cu privire la rolul muzicii în formarea omului și la modul de utilizare a folclorului în școli își păstrează valabilitatea pînă astăzi. El propune selecționarea atentă a textelor și melodiilor populare pentru uzul școlilor („autenticul singur este un argument științific, nu un argument pedagogic“) [29], atrage atenția asupra dificultăților de predare a acelor particularități ritmice și modale ale folclorului nostru care nu se încadrează în teoria muzicii clasice, manifestă preferința pentru genurile cu răspîndire largă și ia atitudine justă față de genurile cu formă liberă și față de muzica religioasă; aceasta din urmă — zice el — „nu face parte din muzica populară și ține de o practică cultă“. [30]

În acest timp continuă colaborarea cu revistele de muzică din străinătate, în care publică articole despre: *Muzica populară românească* [31], *Metoda de cercetare* (într-un extras din Raportul Societății Compozitorilor Români) [32], *Chants de mort* [33] (Paris, 1939) etc. Acum apare și prima sa lucrare de istoria muzicii despre compozitorii din școala franceză: *Patru muzicanți francezi — Fauré, Duparc, Debussy, Ravel* [34]. În volumul omagial pentru D. G. Kiriac, articolul lui Brăiloiu, intitulat *D. G. Kiriac artistul*, impresionează prin căldura expresiei, prin capacitatea de caracterizare a omului-artist și de sesizare a importanței și locului pe care îl deține în cultura românească [35].

*

Pentru a înțelege rolul determinant pe care l-a avut Constantin Brăiloiu în crearea folcloristicii românești ca știință independentă, este necesară o privire retrospectivă asupra situației din acest domeniu pînă la începutul secolului XX.

Deși folclorul deșteptase interesul intelectualilor noștri progresiști încă din secolul al XIX -lea[36] — culegerile anterioare sînt sporadice și nereprezentative [37] — nu se ajunsese încă la o atitudine științifică [38]. Neexistînd o concepție și o metodă științifică pentru cercetarea creației populare, materialul adunat avea o serie de deficiențe, din care se constată fie atitudinea subiectivă a culegătorului (melodiile erau „îndreptate“ și „alese“ după criterii estetice personale, care nu coincideau totdeauna cu ale poporului), fie lipsa de orientare și de pregătire a acestuia (notarea schematică a melodiilor, de multe ori greșită, neglijarea legăturii dintre text și melodie, limitarea domeniului de cercetare la mediul urban și la cîteva genuri, absența datelor minime necesare înțelegerii melodiei). În publicarea melodiilor cu acompaniament de pian — după moda timpului —, nu se ținea seama de structura ritmică și modală a pieselor. Abia spre sfîrșitul secolului trecut — cînd apar primele articole polemice cu referire la posibilitatea prelucrării muzicii populare și primele chestionare și îndrumări pentru culegere — se impune în cultura muzicală românească un om cu o pregătire multilaterală și cu preocupări științifice: T. T. Burada, interpret, istoric, critic muzical și folclorist, personalitate marcantă care pregătește drumul cercetătorilor din secolul următor. T.T. Burada are o activitate complexă. În domeniul folcloric el elaborează primele studii [39], inițiază organizarea culegerilor regio-

Scanned with OKEN Scanner

nale, face prima încercare de etnomuzicologie, în urma culegerii la românii din Moravia, lărgeşte domeniul de cercetare etc. Notaţiile sale muzicale sînt făcute cu grije iar cronicile muzicale şi primele sale studii anunţă nu numai pe pasionatul muzician şi cercetător al creaţiei muzicale populare ci şi pe omul cu un ascuţit spirit critic, atît de necesar într-o epocă în care culegătorii nu lipseau — modeştii îndrăgostiţi de arta maselor — dar se simţea stringenta nevoie de elaborare şi de însuşire a unei metode şi unui program de lucru.

Dar cel care „pune temelia cercetărilor ştiinţifice pe tărîmul folclorului muzical la noi“ [40] şi îşi îndreaptă atenţia spre formarea cadrelor, este D. G. Kiriac. Ca şi înaintaşii şi contemporanii săi, D. G. Kiriac se ocupă iniţial de folclor numai în vederea utilizării în compoziţie, dar foarte curînd devine un înflăcărat şi perseverent cercetător al acestuia. El pune bazele unei metode ştiinţifice de culegere, fundamentată pe o concepţie avansată pentru vremea sa, cu privire la rolul social al muzicii populare, la atitudinea obiectivă a cercetătorului. De asemenea semnalează necesitatea transcrierii amănunţite a melodiilor şi a completării documentului sonor cu date care să contribuie la cunoaşterea profundă a acestora. Încă din 1898, D. G. Kiriac, în memoriul înaintat Ministerului Cultelor şi Artelor, menţionează importanţa şi urgenţa culegerilor sistematice de folclor din mediul urban şi rural. Dar nici al doilea memoriu, din 1922, — în care revine asupra necesităţii culegerii pe regiuni cu aparate mecanice şi a formării cadrelor de specialişti — nu are tăria de a clinti nepăsarea autorităţilor faţă de „una din bogăţiile patrimoniului muzical al poporului român“ [41]. Memoriul era însoţit de expunerea detailată a metodei sale de culegere. Dar, în timp ce predecesorii şi contemporanii săi cu preocupări folclorice rămîneau izolaţi. (T. T. Burada, I. Vidu, G. Dima, G. Musicescu, T. Brediceanu, Al. Zirra, D. Cuclin, Gh. Cucu, S. Dragoi), D. G. Kiriac strînge în jurul său un grup de tineri muzicieni pe care îi iniţiază în tainele unei munci pe cît de „spinoasă“ pe atît de frumoasă şi pasionantă. Dintre toţi aceşti tineri (Gh. Cucu, I. Chirescu, V. Popovici, C. Brăiloriu) numai Constantin Brăiloiu se hotărăşte să continue opera începută de maestrul său. Datorită pregătirii sale multilaterale şi calităţilor indispensabile unui om de ştiinţă, Constantin Brăiloiu continuă şi desăvîrşeşte opera înaintaşilor săi, ridicînd-o la un nivel universal. Aşa dar, în procesul de evoluţie al culturii noastre muzicale, Constantin Brăiloiu reprezintă un punct culminant, o încununare a străduinţelor înaintaşilor, în special ale lui T. T. Burada şi D. G. Kiriac [42] (ale căror realizări sînt azi, pe nedrept, prea puţin cunoscute şi apreciate).

Situaţia nu era de loc uşoară : fără cel mai mic ajutor material din partea statului, fără cadre de specialişti (culegătorii din acest început de veac [43], învăţători, compozitori, profesori, preoţi, lucrau după o metodă empirică, în cele mai multe cazuri fără aparate, notînd melodiile după cum se pricepeau, „după auz“ [44]). Pentru cunoaşterea materialului strîns şi a metodei folosite pînă atunci, Constantin Brăiloiu, cu ajutorul Societăţii Compozitorilor, instituie 3 premii pentru cele mai bune culegeri de muzică populară [45], colecţionarii trebuind să respecte un minimum de date. Rezultatele l-au edificat asupra realităţii (material cules sporadic şi lipsa oricărei metode de culegere), ceea ce îl determină să înceapă o muncă organizată în cadrul Arhivei Societăţii Compozitorilor (pe care o înfiinţase în anul 1928). Două mari colecţii de folclor depăşeau însă cu mult nivelul, prin rigurozitatea metodei de culegere şi transcriere, prin folosirea fonografului şi atitudinea ştiinţifică faţă de obiectul cercetat : *Cîntece poporale din Comitatul Bihor* (lucrare publicată de Academie în 1913, după

Scanned with OKEN Scanner

recomandarea și insistențele lui Kiriac) și *Volksmusik der Rümänen von Maramureș* (care apare în 1923, la München) prezentate de folcloristul maghiar Béla Bartók, marele prieten de mai tîrziu al lui Constantin Brăiloiu. Bartók începuse culegerile de cîntece populare românești încă din anul 1909, în Bihor, continuîndu-le în Transilvania și Banat.

Înțelegînd acum că lucrările de sinteză sînt premature, Brăiloiu începe o largă campanie de culegere pe teren, din toate regiunile țării, în care atrage o parte din tinerii săi elevi de la Conservator, care frecventau cu interes și pasiune cursul de Folclor — deși era considerat facultativ. Corespondența sa conține pasaje impresionante, care arată bucuria sinceră a profesorului cînd constată că noi elemente capabile au fost „electrizate" de această frumoasă și necesară activitate. De asemenea găsim în corespondența sa mențiuni despre ajutorul pe care îl da acestor tineri, care sînt azi folcloriști cunoscuți (Ilarion Cocișiu, a cărui moarte prematură a lăsat un mare gol în folcloristica românească, Tiberiu Alexandru, Paula Carp, Gheorghe Ciobanu, Emilia Comișel, I. Nicola), compozitori, muzicologi, dirijori, profesori, artiști (Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu, G. Boboc, Constantin Bugeanu, Florin Comișel, Corneliu Mereș, Constantin Palade, Nicolae Parocescu, A. Stoia, Stela Sava, Tatiana Crîșmariu, A. Șotropa etc.)[46]. Contactul îndelung cu fenomenul folcloric viu, observat în mediul în care se naște și se manifestă, relațiile cu specialiștii și cu alți oameni de cultură ai vremii (D. Caracostea, D. G. Kiriac, Béla Bartók, Ernest Ansermet [47], Ovid Densușianu, H. H. Stahl, Kirileanu, Artur Gorovei etc.), cu școala sociologică a lui D. Gusti, precum și intuiția sa extraordinară, spiritul de observație, atașamentul și pasiunea pentru popor și arta sa, profunzimea gîndirii teoretice, au contribuit la realizarea unei metode superioare de culegere [48], transcriere și interpretare a muzicii populare. Această metodă a fost apreciată și însușită de cercetătorii multor țări. În același timp, admirația, respectul și prietenia care s-au statornicit între cei doi mari folcloriști contemporani din răsăritul Europei, Béla Bartók și Constantin Brăiloiu, le-a înrîurit concepțiile și metoda de lucru — inițial foarte apropiate. Iată ce scrie Bartók în valoroasa sa publicație : *Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire* [49] (în care își concretizează principiile și metoda de cercetare) despre folcloristul român, referindu-se la metoda aplicată de acesta în studiul *Despre bocetul de la Drăguș* [50] (din care citează cîteva pasaje) : „A consacrat un studiu de 85 de pagini bocetului funebru dintr-un singur sat, din județul Făgăraș, care însoțește culegerea sa cu o descriere extrem de amănunțită a împrejurărilor în care este practicat acolo acest obicei... Acest citat arată clar cu ce amănunte capabile a face să pălească prin minuțiozitatea lor pe cel mai maniac savant german, poate fi făcută descrierea unui obicei popular. Este evident că în principiu, ar trebui să se procedeze astfel pentru toate melodile, din toate satele, cînd ele însoțesc un rit [51]". Pe de altă parte, la sesiunea plenară a Comisiei internaționale de arte și tradiții populare (1947), Constantin Brăiloiu încheia astfel evocarea vieții și activității muzicianului maghiar : „...Căci dacă arta a pierdut în el un maestru și știința o lumină, această lume a aproximației etice în care trăim a pierdut un om, în sensul cel mai complet al termenului : un integru, un om ireproșabil și, într-un cuvînt, un om drept" [52].

Activitatea științifică și organizatorică a muzicianului român necesită însă o analiză profundă. Noi încercăm să schițăm principiile care stau la baza concepției și metodei sale de cercetare. De altfel, în *Schiță a unei metode de folclor muzical*, aceste principii sînt redate cu o claritate remarcabilă (este regre-

Scanned with OKEN Scanner

tabil că nu s-au republicat încă). Concepția progresistă, realistă a lui Brăiloiu despre folclor l-a ferit de exagerările subiectiviste și estetizante ale unor cercetători contemporani cu el, detașîndu-l pe un plan net superior. Brăiloiu moștenise de la D. G. Kiriac și T. T. Burada cîteva principii pe care le-a adoptat, alături de principiile care fundamentau în acest timp metoda lui Bartók. Cele mai importante dintre acestea sînt :

— primordialitatea anchetei personale pe teren;

— necesitatea înregistrării documentului sonor, indispensabil auxiliar pentru susținerea unei afirmații științifice;

— probitatea și meticulozitatea transcrierii muzicale după fonograme. Brăiloiu face un pas mai departe perfecționînd metoda de culegere și studiere a folclorului, ajutat de experiența căpătată pe teren, de adîncirea gîndirii sale teoretice și de strădania permanentă pentru cunoașterea esenței fenomenului muzical, nu ca un fapt izolat ci în implicațiile sale și în determinarea istorico-socială. Astfel, el consideră muzica populară ca un produs al societății, ca un „fapt social prin excelență" (pag. 3), ceea ce implică cercetatea fenomenului artistic în strînsă dependență de mediul care l-a generat și în care se dezvoltă. De aici decurge un principiu metodologic — care la o privire superficială pare că ne apropie prea mult de domeniul sociologic — și anume studierea nu numai a stilurilor și genurilor populare autentice ci și a „vieții muzicale populare" (pag. 4). În consecință „analiza fenomenelor muzicale nu ne-ar mai fi un scop, ci un mijloc". Dar pentru înțelegerea științifică a vieții muzicale, folcloristul trebuie să meargă la științele economice, la istorie, demografie, geografie (pag. 4); cu alte cuvinte „realitatea muzicală ar rămîne neînțeleasă fără cunoașterea realității sociale". De aici obligația de a completa fenomenul artistic înregistrat cu o bogată documentare, care să ajute înțelegerea faptelor muzicale. Sesizînd caracterul funcțional ca trăsătură fundamentală a creației muzicale populare, și pe de altă parte, caracterul său istoric, transformarea sa continuă, determinată de o seamă de factori, Brăiloiu susține cercetarea amănunțită a prilejului („nu e îngăduit să ocolească cercetarea fenomenului social — prilejul — în care cel muzical este integrat") precum și a diferitelor modificări suferite de-a lungul timpului. Cunoașterea profundă a realității folclorice îi permite să facă o serie de afirmații despre raportul între evoluția economică a satului și viața folclorică, căutînd soluții metodologice potrivite. Cu o intuiție uimitoare sesizează de asemenea valoarea concepției despre viață în creațiile muzicale : „Important este că o concepție asupra lumii atrage după sine consecințe extreme asupra concepției muzicale. Adică factorul prim este *Weltanschaung*-ul" (care, am adăuga noi, este determinat în ultima analiză de cel economic) „și factorul secund, arta" [53].

Principiul pasiunii pentru adevăr (ca virtute de bază a cercetătorului), obiectivitatea, respectarea documentului artistic, spiritul critic, rigoarea metodei și contactul permanent al cercetătorului cu terenul studiat, utilizarea aparatelor, nu numai a celor de înregistrat ci și de film, ca auxiliare indispensabile procedeele tehnice adecvate, tehnica anchetării cu ajutorul „interpretului — tip", observarea directă a fenomenului și consemnarea minuțioasă a acestuia, utilizarea chestionarelor ample pentru obiceiuri și pentru viața muzicală etc., stau la baza metodei de cercetare și interpretare a folcloristului român. Ca și Ovid Densușianu, Brăiloiu respinge atitudinea tradiționalistă, îndreptîndu-și

Scanned with OKEN Scanner

privirile spre folclorul contemporan ; astfel, el descoperă stilul „modern“ (în 1930) care a luat naștere aproape sub ochii săi, sesizează modificările pe care le suferă genurile vechi în condițiile noi de viață, modul de circulație și comportare al melodiilor după ce își pierd caracterul ritual („dezafectare“) și „ritualizarea“ temporară a unor melodii etc. Metoda de organizare și sistematizare a materialului folcloric din arhivă a fost adoptată de o serie de folcloriști din alte țări. Întregul sistem de orînduire a melodiilor înregistrate și notate direct după auz, a textelor și informațiilor, tipurile de fișe, fotografiile (de interpreți, instrumente, obiceiuri), clasificarea materialului auxiliar pe teme etc. au fost preluate și în cadrul Institutului de Etnografie și Folclor.

După elaborarea metodei sale de cercetare, publicate cu titlul modest : *Schiță a unei metode de folklore muzical* [54], Brăiloiu se hotărăște a se dedica folclorului, fără a neglija sarcinile ce-i reveneau în cadrul Societății Compozitorilor. Își intensifică activitatea folclorică prin culegeri și înregistrări de melodii populare, din aproape toate regiunile patriei, prin realizarea unor studii și articole despre genuri și aspecte ale folclorului. Traduce de asemenea fragmente din studiile lui Bartók, pentru a le pune la îndemîna tinerilor săi colaboratori și a publicului larg. Activitatea extraordinar de bogată din timpul ultimilor 13 ani petrecuți în țară poate fi explicată prin dragostea adîncă pentru muzica populară, prin capacitatea sa, rar întîlnită, de muncă, și hotărîrea fermă de a vedea împlinite țelurile muzicienilor din acest timp, și anume, dezvoltarea și afirmarea școlii muzicale naționale, cu cele două aspecte : creația populară și creația profesională. În acest interval, publică *Despre bocetul de la Drăguș* (Făgăraș) [55], *Ale mortului din Gorj* [56], *Bocete din Oaș* [57], *Vicleimul din Tg. Jiu* [58] (în colaborare cu H. H. Stahl), *Nunta la Feleag* [59], *Nunta în Someș* [60], *Poeziile soldatului Tomuț din războiul 1914—1918* [61], o descriere a obiceiului cununii dintr-un sat sud ardelenesc : *Cununa în satul Șanț* [62] și articolul *Străinii despre muzica noastră* [62].

Începe o activitate intensă de traducere a unor studii publicate de Béla Bartók [63], din care o parte le strînge într-un volum cu titlul *Scrieri mărunte despre Muzica populară românească* [64]. Începe să lucreze la o antologie de muzică populară din Bihor — colecția Bartók. Acestea apăruseră mai întîi în „Revista fundațiilor“ și în „Muzică și poezie“ [65] (între anii 1934—1936). „Îngrijește“ editarea unor colecții de foclor, cu alte cuvinte revizuiește partea muzicală, adaugă o prefață sau selecționează materialul, ca de exemplu : Gh. Cucu — *200 colinde populare* [67], *30 cîntece populare* [66], *Colinde și cîntece de stea* [68], *Cîntece bătrînești din Oltenia, Muntenia, Moldova și Bucovina* [69], *Nunta în județul R. Vîlcea* [70] de Gh. Fira, *Literatura din Corbii Mușcelului* [71] de C. Rădulescu Codin, Alex. Vlahuță — *Scrisori către Kiriac* [72], și publică o parte din lucrările lui D. G. Kiriac : *Cîntece și coruri școlare* [73], *Cîntece și coruri pentru copii* [74] *cu acompaniament de pian, 9 Cîntece populare*, armonizate pentru voce și pian [75], *Colinde și cîntece de Crăciun*, pentru cor mixt, *15 Cîntece populare romînești* [76] pentru voce și pian, *Liturghia psaltică*, ed. II, cu un studiu introductiv. Printre ultimile sale publicații se numără cele *7 Cîntece populare*, ed. III (1943), pentru voce și pian, și *Cîntec de nuntă*, armonizat pentru cor mixt (1943). În recenzia amplă la studiul lui Bartók despre colindele românești, cu titlul *Melodien der rumänischer Colinde (Weihnachtslieder)* [77], străbate intuiția sa profundă despre problemele de clasificare și despre problemele de ritmică fundamentate ulterior, ajungînd pînă la „descoperirea“ unor legități specifice muzicii populare și la organizarea în sisteme. Tot în acest interval de timp publică articole despre muzica românească în dicționarele străine [78] (1924—1930), editează sistematic

Scanned with OKEN Scanner

discuri de melodii populare, în formă de *Antologii sonore*, (1930—1943) [79] în care ține seama de 2 criterii : gen și regiune (acțiune care a rămas pînă azi neterminată); începe o serie de conferințe la radio (București, Luxemburg, Praga etc.), la Universitatea din București și la Institutul francez de înalte studii (1943), la Institutul francez din Atena (1939) etc., în scopul popularizării, pe o scară largă, a creației artistice populare românești.

Dacă în prima perioadă din viață (pînă în 1944), muzicianul român este preocupat atît de dezvoltatea vieții muzicale cît și de culegerea și studierea folclorului, în a doua perioadă (1944—1958) se dedică aproape exclusiv studiilor de etnomuzicologie. Relațiile sale cu marii folcloriști ai Europei, cunoașterea unui material bogat din țări diferite și a ultimelor realizări ale folcloristicii mondiale, abordarea cu competență a problemelor de folclor comparat, îi deschid un orizont larg, care îi permite sinteze superioare în majoritatea domeniilor muzicii populare (ritmică, scări, creație colectivă, probleme teoretice, sociologie muzicală). El descoperă legi de creație în muzica populară și, chiar mai mult, existența unor legi și elemente de expresie cu răspîndire universală [80] („similitudinea tehnicilor și stilurilor... concordanțe nenumărate pe care nu le împiedică nici munți, nici oceane" etc.), a unor sisteme care guvernează muzica populară, indiferent de rasă sau naționalitate [81], elaborate și dezvoltate în practica colectivă a tradiției orale.

După 1944, Brăiloiu ocupă funcții de răspundere, ca director al Arhivei internaționale de Folclor din Geneva și, paralel, din 1948, conferențiar la Centrul național de cercetare științifică, atașat la Departamentul de Etnologie muzicală de la Musée de l'Homme (din capitala Franței) și ia parte la lucrările Institutului de muzicologie al Universității din Paris. Studiile din acest timp — avînd o valoare internațională prin tematică și nivel științific — pot fi grupate în : studii de teorie generală (*Le Folklore musical* [82] — 1948 —, *Réflexions sur la création musicale collective* [83] — 1959 —, *La vie antérieure* [84] — articol postum, apărut în introducerea la *Istoria muzicii pînă la Bach — Ethnomusicologie* [85] — 1958); studii despre melodie și scări arhaice (*Un problème de tonalité. La métabole pentatonique* [86] — 1945 —; *Sur une mélodie russe* [87] — 1953), studii despre versificație (*Le vers populaire roumain chanté* [88] — 1954) și despre ritmică (*Le giusto-syllabique* [89] — 1948—, *Le rythme aksak* [90] — 1951—, *Le rythme enfantin* [91] — 1956) și de sociologie muzicală (unul din cele mai valoroase studii de acest fel din folcloristica mondială — *La vie musicale d'un village*[92] — ediție postumă).

În prima etapă a vieții, Constantin Brăiloiu elaborează îndeosebi lucrări monografice — ca și Béla Bartók [93] — regionale sau tematice și publică volume de melodii, însoțite de studii introductive. După 1945, în urma însușirii unei experiențe vaste și multilaterale, și prin îmbinarea metodei analitice cu cea sintetică, reușește să dea opere de o valoare deosebită pentru progresul acestei științe.

Superioritatea lucrărilor sale constă în faptul că nu se limitează la descrierea și caracterizarea fenomenelor folclorice ci urmărește sesizarea legilor care le conduc, evoluția lor în timp și repartiția geografică. Marele său merit este că, pornind de la fenomenul viu, prin transcrieri minuțioase și cercetări aprofundate, urmărește cunoașterea esenței faptelor de folclor, descoperirea și formularea legilor de creație. Sînt concludente sub acest aspect studiile despre intonație, despre ritmică și despre versificație. În *Sur une mélodie russe*, de exemplu, analizînd o melodie de factură arhaică, formată din cîteva sunete, o interpretează după o

Scanned with OKEN Scanner

concepție nouă, nu ca un fragment, ca „rest" dintr-un edificiu complex, ci ca aparținînd unui sistem autonom cu trăsături proprii. El distinge două categorii de sisteme : sisteme construite din sunete apropiate (bi, tri pînă la hexacordice) și sisteme alcătuite prin salturi (bi, tri pînă la pentatonice), care s-au cristalizat în anumite perioade istorice, reprezentînd etape în dezvoltarea muzicii și fiind cunoscute pe o arie geografică întinsă. Mai mult, el studiază și modalitățile de creare a melodiei pe baza formulelor și evoluției sistemelor arhaice pînă la sistemele actuale.

În istoria folcloristicei mondiale, ocupă un loc important studiile sale despre ritmica muzicii populare. În cele 3 studii fundamentale : *Giusto-silabic*, *Aksak*, și *Ritmul copiilor*, este condus de același principiu științific : dezvăluirea legilor generale. Fiecare sistem ritmic este fundamentat teoretic, îi sînt descrise atributele specifice și deosebirile față de sistemul clasic european precum și aspectele evolutive, determinate, parțial, de contaminarea sistemelor. O trăsătură modernă și originală a acestor studii o constituie strădania de a obține și sistematiza în tabele de ritmuri, toate combinațiile teoretic posibile. Este o operație care necesită un mare efort intelectual și care se apropie de încercarea unor chimiști și lingviști. De altfel, de nenumărate ori Brăiloiu vorbește despre munca îndîrjită și susținută, despre sforțările continue, timpul îndelung de gîndire și cercetare, fără de care nu este posibil progresul, ca și despre veridicitatea concluziilor sale : „Dar fiecare pas înainte cere multe, multe sforțări, citanii și... ceasuri" sau „Ce se spune acolo" — în *Giusto-silabic* — „nu e calcul de probabilități ci adevăr adevărat : m-am căsnit destul pînă l-am descoperit și de atunci s-a adeverit în multe cazuri (spre pildă în Grecia)" [94].

Rezultatele studiilor sale sînt de un real folos și pentru transcrierea melodiilor. În adevăr, transcriitorul stabilește raporturile de înălțime și de durată pe care i le oferă sistemele pe care le cunoaște din muzica cultă. Deci transcrierea este de fapt o „interpretare", de aici paradoxul muzicologului care se vede constrîns să considere rezolvate chiar problemele pe care și-a propus să le studieze. Această reducere instinctivă de la necunoscut la cunoscut compromite de obicei valoarea și integritatea transcrierii. De aceea Brăiloiu atrage atenția cercetătorilor asupra automatismului formației lor muzicale, care împiedică de multe ori înțelegerea fenomenului folcloric.

Utilizarea aparatelor de transcris (de măsurare a duratei sau înălțimii) nu schimbă situația; Brăiloiu le combate dacă nu sînt călăuzite de principii teoretice și de o bună pregătire profesională. Demonstrînd existența sistemelor ritmice independente, specifice muzicii populare, muzicologul român subliniază incompatibilitatea măsurii occidentale cu aceste formule ritmice, care au la bază principii de îmbinare și accentuare cu totul deosebite de sistemul clasic [95]. Necunoașterea acestor principii a derutat chiar și pe cei mai buni folcloriști. De exemplu Bartók — spune Brăiloiu — „nu s-a putut dezbăra niciodată de teoria modernă, siluind-o la nevoie. Nici chiar cînd a descris aksakul, n-a văzut limpede că sînt mai multe (probabil foarte multe) sisteme ritmice, deosebite prin chiar principiile lor; altfel nu scria măsuri cu șaisprezecimi". [96] Cu toate că nu sînt întîlnite în practica muzicală a poporului, sau poate nu au fost încă sesizate toate formulele ritmice obținute teoretic, cunoașterea lor de către compozitori le lărgește considerabil orizontul, le îmbogățește mijloacele de expresie ale limbajului muzical.

Multe din rezultatele cercetărilor sale măresc și cîmpul vizual al muzicologilor. „Pentru mine — spune Brăiloiu, [97] descoperirea uluitoare a fost identitatea

Scanned with OKEN Scanner

ritmicii copilăreşti în toate limbile. E poate cea mai mare problemă de care muzicologia s-a lovit vreodată." În comunicarea făcută în 1954, la Congresul Etnomuzicologilor din Belgia (Colloques de Wégimont) despre ritmul copiilor, mărturiseşte că, deşi nu a studiat decît parţial folclorul copiilor, se grăbeşte să facă cunoscute observaţiile sale deoarece sînt de o mare importanţă şi deschid perspective largi [98].

Multe din teoriile de largă circulaţie, construite pe o cunoaştere parţială a realităţii, sînt infirmate de Constantin Brăiloiu, după descoperirea sistemelor ritmice. De exemplu, ritmul numit de Bartók „bulgăresc" [99] căruia Brăiloiu îi schimbă numele în aksak pentru a nu-l asocia arbitrar cu o ţară anumită, — nu îşi are originea în folclorul unui singur popor, ci se întîlneşte la un mare număr de popoare : la Bulgari (unde a fost sesizat prima dată), Turci, Greci, Albanezi, Români, Iugoslavi, Turcmeni, Armeni, Negri africani, Indieni şi, în stare de relicve, la Basci şi în Elveţia [100].

Studiile de etnomuzicologie se îmbină la Brăiloiu cu studiile de morfologie. Avînd la îndemînă un material imens şi o mare capacitate de a discerne esenţialul, caracteristicul, de organizare şi sistematizare a fenomenelor artistice, el reuşeşte să desprindă o serie de elemente care stau la baza muzicii tuturor popoarelor. De aceea teoria privitoare la apartenenţa exclusivă la un anumit popor, a unor scheme de formă, unor formule melodice sau ritmice, este înlăturată cu competenţă. (De ex. anumite forme — ABCD ; ABBA ; AABA — pe care specialiştii maghiari le considerau proprii folclorului lor, au fost descoperite şi la alte popoare.)

O latură în care Brăiloiu poate fi considerat ca deschizător de drumuri este aceea a studiilor de sociologie muzicală. Concepţia sa asupra importanţei sociale a muzicii populare, expusă cu mulţi ani înainte în metoda de cercetare, este concretizată în studiul *Viaţa muzicală a unui sat*. În acest studiu, metoda statistică are un rol important. Scopul studiului nu este determinarea stilurilor melodice şi delimitarea ariei lor de repartiţie, ci cunoaşterea vieţii acestora şi a modului de comportare a unei unităţi sociale (satul) faţă de repertoriul muzical.

Lucrarea teoretică generală cea mai importantă este *Le folklore musical* în care, într-un stil concis, de o mare claritate, sintetizează şi clarifică problemele de bază ale folcloristicii muzicale. Combate teoriile neştiinţifice cu privire la conceptul de folclor, la domeniul de cercetare, la metoda de interpretare şi analiză a creaţiei populare. Analiza după criteriu estetic şi după legile scolastice este improprie muzicii populare, care trebuie privită „dinnăuntru". După o analiză critică a studiilor publicate, de folclor şi de etnomuzicologie, subliniază modul greşit de interpretare a ritmului, a raportului dintre melodie şi textul poetic, metoda de clasificare a materialului după criterii unilaterale care neglijează funcţia fenomenului folcloric în viaţa colectivităţii. Analiza unui material muzical bogat, de pe o întinsă arie geografică, îi permite înţelegerea elementelor esenţiale ale creaţiei populare, a unor trăsături comune muzicii de pretutindeni, specifice unor anumite etape de dezvoltare a societăţii ca de exemplu : profilul descendent al melodiei („caracteristic tuturor organismelor sonore primitive"), scara pentatonică (pe care mulţi specialişti nu au putut-o sesiza nici în folclorul ţării lor), anumite întorsături stereotipe melodice, ritmice sau modale, a unor moduri (pe care de multe ori specialiştii le considerau proprii unui anumit popor) etc. Aduce valoroase contribuţii la înţelegerea procesului de creaţie colectivă, la aportul individului şi varietatea modalităţilor de variaţie, limitate însă la

Scanned with OKEN Scanner

o anumită concepție estetică a colectivității. Problemele expuse în acest studiu constituie o indiscutabilă realizare pentru folcloristica românească și universală.

Le vers populaire roumain chanté — model de analiză structurală — este cel mai complet studiu despre versificația populară românească. Realizările pozitive preluate de la Bartók sînt aprofundate și verificate pe un material culeș din toate regiunile. În analizele sale merge pînă la descoperirea procedeelor și legilor care stau la baza fiecărui element, iar pentru a ajunge la rezultate științifice satisfăcătoare, folosește și metoda statistică. În acest studiu abordează toate aspectele specifice versificației noastre, fără a pierde din vedere corelația cu melodia și cu ritmul. Face completări substanțiale la toate problemele (dimensiunea, structura internă și accentuarea, silabele de anacruză și de completare a versului catalectic) și pune în discuție aspecte noi : modalitățile de fracționare a versului prin rime interioare, de succesiune și grupare a versurilor în strofa melodică — după procedee de o mare subtilitate și originalitate, — tipurile de refren, la care adaugă refrenele din melodiile de dans sau din cîntecele de dans, precum și tehnica de prelungire a arcului melodic prin adăugarea, la tiparul metric, a unor silabe complimentare, contaminarea celor două tipare metrice prin cîteva procedee originale, corelația cu melodia etc. Menționează aspectele evolutive ale unor elemente de versificație, urmărind cauzele care le-au determinat (influența legilor de versificație ale versului necîntat asupra versului cîntat etc, tendința de părăsire a unor silabe de completare etc.) Cu o sinceritate care îi este recunoscută, mărturisește că a rămas în afara atenției sale tehnica de versificație proprie bocetelor libere din Cîmpia Dunării, care urmează să fie studiate de urmașii săi. Regretăm că savantul român, care cunoștea atît de bine folclorul din toate regiunile țării noastre, care intuise o serie de probleme referitoare la structura și semnificația genurilor folclorice, care cu atîta pasiune abordase, în studii de morfologie, o parte din elementele de expresie ale limbajului muzical românesc, cu uriașa sa putere de aprofundare a fenomenelor și cu devotamentul și dragostea pentru arta poporului său, nu ne-a dat un studiu de sinteză, o vedere de ansamblu asupra folclorului românesc. Moartea timpurie și lipsa materialului în ultimii ani, l-au împiedicat de la aceasta.

Prin intuiția deosebită și cunoașterea fenomenului artistic — pe care îl cercetează în strînsă dependență de viața care-l generează el— menționează ca una din cauzele universalității unor stiluri, unor elemente de expresie etc. asemănarea condițiilor de viață, stadiul de evoluție a societății și apoi împrumuturile sau influențele.

Cercetările de teren devin din ce în ce mai rare; în 1952 face o anchetă folclorică în Spania[102], iar în 1955, la Românii din Banatul iugoslav[103]. De altfel, sănătatea îi este din ce în ce mai șubredă iar activitatea neîntreruptă începe să-l obosească. Cercetările din ultimele decenii, întreprinse în celelalte continente, îi pun la dispoziție un material bogat pe care își bazează argumentele pentru revizuirea unor teze de mare prestigiu ale școlii lui Bartók, Hornbostel, Stumf și Curt Sachs, cu privire la unele afirmații despre ritmica populară, la metoda folosită în studiile de folclor comparat [104]. Astfel, el combate teza originii instrumentale a unor stiluri sau genuri vocale [105], teza originii sau ariei de răspîndire a unor instrumente populare [106], teza — care se încetățenise în ultimul sfert al veacului trecut — despre superioritatea muzicii „albilor" europeni [107], a originii muzicii într-un centru unic, teza existenței unei „versiuni inițiale perfecte" sau teza „cercurilor culturale" etc. Deși studiile de folclor

îi absorb aproape tot timpul, își mai găsește încă răgaz să abordeze probleme de istorie a muzicii, ca de exemplu *Pentatonismes chez Debussy* [108] (1956) și *Școlile naționale* [109] — ultimul studiu a fost scris în urma discuțiilor la care a participat la invitația compozitorului francez Roland Manuel. Rezultatele muncii sale științifice, înainte de a fi concretizate definitiv în studii, erau expuse în diferite reviste de specialitate [110], în conferințe [111], la Congresele internaționale [112] sau la posturile de radio (Franța, Germania, Elveția, Austria, Cehoslovacia etc.). Cîteva articole ne dezvăluie și alte preocupări ale savantului român, fie că este vorba de măestria picturilor pe sticlă ale țăranilor transilvăneni [113], de înclinația sa pedagogică și dorința de a introduce masele largi în problemele de istoria muzicii [114] sau de admirația pentru literatură (Reiner Maria Rilke fiind unul din poeții cei mai dragi)[115]. Marea sa colecție de icoane pe sticlă, pictate de ardelenii din sudul Transilvaniei, avea inițial 170 de piese (o mică parte a fost luată de Muzeul Bruckental iar restul sînt în posesia soției muzicologului). De altfel, Brăiloiu întreținea legături de prietenie cu oameni de cultură și artă din multe capitale ale Europei; la Paris, cu George Enescu, Stan Golestan, Jacques Chailley, M. Mihalovici, C. Brîncuși etc., la Geneva cu V. Cherbuliez, Ernest Ansermet [116], Samuel Baud-Bovy, pianistul José Iturbi [117], Dinu Lipatti (talentatul pianist și compozitor român pe care îl susține de la începutul carierii scriind uneori articole elogioase despre perfecțiunea interpretării sale [118]). Are adesea întîlniri cu bunul său prieten Béla Bartók [119] iar în Belgia întreține lungi discuții cu muzicologul pe care-l prețuiește și îl admiră, Paul Collaer.

Recenziile la studiile folcloriștilor din diverse țări [120], iar în ultimii ani — cînd relațiile cu Institutul de Folclor și cu specialiștii săi devin foarte strînse — ale lucrărilor cercetătorilor români [121], sînt pline de învățăminte prin ideile bogate pe care le conțin.

Cu mult zel și competență a lucrat Brăiloiu la editarea *Colecției de muzică populară înregistrată, românească și universală* [122], iar în ultimul timp la redactarea studiului introductiv al volumului de colinde de Bartók care urma să fie publicat la New-York sub îngrijirea specialiștilor de la Arhiva Bartók [123].

Se poate desprinde, din cele expuse pînă acum, care este rolul acestui muzician român în istoria culturii muzicale naționale. Cercetător neobosit, înzestrat cu „geniul metodei“ (după expresia lui André Schaeffner[124]), Constantin Brăiloiu s-a bucurat nu numai în timpul vieții de admirația celor mai mari muzicieni contemporani, ci și de o prețuire unanimă după moarte. El face parte din acei savanți ai lumii ale căror rezultate științifice, a căror metodă și pasiune pentru studiu trebuie să fie cunocute și luate drept pildă.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1. Béla Bartók. *Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire* (Législation du folklore musical, Geneva, 1948, p. 17). Bartók Béla. *Însemnări asupra cîntecului popular* (Bucureşti, 1956, p. 28—54).

2. Dintr-o scrisoare a compozitorului Marcel Mihalovici, trimisă din Franţa la 22. III. 1958.

3. Necrolog apărut în *Journal of the international Folk Music Council* (London, vol. XII 1960, p. 87).

4. „Excelsior", 10 februarie 1930, apoi de Coëroy în „Revue musicale", (Paris, aprilie 1930, p. 361—362).

5. Emil Vuillermoz, scrisoare trimisă în ţară.

6. Sabin Dragoi, în „Revista de Folclor" (Bucureşti, III , Nr. 4, 1958, p. 147). Au apărut necroloage şi în : „Contemporanul" (Bucureşti, nr. 52, 30 decembrie, 1958, p. 5); „Revista Muzica" (Bucureşti, ianuarie 1959, p. 26—28); „Les Colloques de Wégimont" (Elsevier, III, 1960, p. 7—8); „Acta musicologica" (Budapesta, XXXIX, 2, 1959).

7. Publicată la Praga (1937, p. 118—120).

8. *Una antologia folclorica mondiale* (Academia nazionale di Santa Cecilia, Roma, aprilie, 1952); *A propos d'une anthologie universelle de musique populaire* (Musée Guimet, Paris, februarie, 1953).

9. Paul Arma. *Si tous les enfants de la terre mêlaient leurs voix*, (Paris, 1948, p. 78).

10. Colegiul fondatorilor acestui cerc internaţional de studii etnomuzicologice este format din : Suzanne Clercx-Lejeune, preşedintă, P. Collaer, director şi M. Andral, S. Baud-Bovy, C. Brăiloiu, M. F. Bukofzer, J. Campbell, P. Denys, E. Emsheimer, L. Greni, J. Kunst, L. Lajtha, Cl. Marcel-Dubois, J. N. Maquet, G. Nataletti, G. Rouget, A. Schaeffner, A. Saygun, M. Schneider, R. Wangermée, W. Wiora — membri.

11. Unul din principalele obiective ale acestui consiliu, creat în 1949, este de „a contribui la dezvoltarea înţelegerii internaţionale favorizînd largi schimburi de material colectiv. Unul din elementele esenţiale ale patrimoniului unei ţări este muzica sa populară ancestrală — cîntecele sale de dragoste şi ale vieţii de toate zilele, cîntecele legate de obiceiuri şi sărbători, cîntecele funerare şi dansurile sale".

12. Conf. observaţiile lui Constantin Brăiloiu la referatul *Observations on the study of non — western music*, susţinut de Manfred F. Bukofzer, la Cercul internaţional de studii entomuzicologice din 1954 (publicat în „Les Colloques de Wégimont" Elsevier, I, 1956, p. 33—36). Vezi şi comunicarea despre *Ethnologie musicale ou musicologie comparée* de André Schaeffner (op. cit. p. 18—32).

Scanned with OKEN Scanner

13. Conf. André Schaeffner : *Bibliographie des travaux de Constantin Brăiloiu* („Revue de Musicologie", vol. XLIII, iulie 1959 Paris). Dintr-o scrisoare a muzicianului elveţian către Emilia Comişel, din 25. I. 1964, aflăm că prietenii lui Constantin Brăiloiu au hotărît să publice întreaga sa operă. A apărut pînă acum lucrarea bibliografică a lui A. Schaeffner şi în curînd va ieşi de sub tipar lucrarea muzicologului italian Giorgio Nataletti.

14. Dedicate mamei, surorii sale şi D-nei G. Koïre.

15. Executată la 5 aprilie 1930, la Bucureşti, de elevele coregrafei Floria Capsali.

16. Conf. A. Schaeffner, (op. cit.)

17. După cum rezultă dintr-o scrisoare a lui Constantin Brăiloiu către I. Chirescu, din iulie 1927.

18. Conferinţă publicată în *Travaux du I-er Congrès international de Folklore* (Tours, 1938 p. 286—287).

19. Predă Istoria muzicii din 1921—1943, iar din 1933 introduce şi un curs de Folclor care rămîne facultativ pînă în 1943. Între 1921—1923 predă gratuit aceste ore.

20. *Societatea Compozitorilor Români*, 1920—1930 (Bucureşti, p. 19).

21. Idem, p. 22. Este consemnată lista completă a membrilor fondatori : G. Enescu, A. Castaldi, I. Nonna Otescu, D. G. Kiriac, Gh. Dima, I. Vidu, Alfred Alessandrescu, Const. N. Brăiloiu, Tiberiu Brediceanu, George Enacovici, Mihail Jora, Filip Lazăr.

22. Idem, p. 22. În şedinţa din 7 martie, 1925, secretarul aduce la cunoştinţă că autorităţile financiare, socotind intrarea gratuită a membrilor Societăţii la audiţie o fraudă fiscală, a supus Societatea la o amendă de 500.000 de lei — şi aceasta se petrecea într-o perioadă cînd toate cheltuielile erau suportate cu sacrificii de compozitori şi de cîţiva intelectuali entuziaşti.

23. *Bibliographie des travaux de Const. Brăiloiu*, op. cit.

24. Publicate împreună cu V. Popovici, în două colecţii de *Coruri şi cîntece pentru tineretul şcolar, extraşcolar şi premilitar.* (Bucureşti, 1943).

25. În Consiliul administrativ al Operei din Bucureşti şi Cluj, în Consiliul artistic al Societăţii Carmen, consilier tehnic al Ministerului Propagandei Naţionale (1940), în Comisia pentru controlul imprimărilor sonore, în Comisia de numire a profesorilor de Conservator din Cluj, Comisia pentru premiul Cremer (1932), membru şi vicepreşedinte al Consiliului de administraţie al Casei Compozitorilor, pictorilor şi sculptorilor de pe lîngă Ministerul Muncii, în Comisia pentru elaborarea programei analitice de muzică din învăţămîntul muzical, însărcinat de Ministerul Educaţiei cu conferinţe la cursurile de perfecţionare pentru învăţămîntul primar, pentru întocmirea unei colecţii de coruri etc. În 1945 a fost ales membru corespondent la secţia literară a Academiei Române, în urma propunerii lui D. Caracostea. Meritele sale au fost recunoscute încă din 1929, cînd primeşte decoraţia „Legiunea de Onoare".

Scanned with OKEN Scanner

26. *Manual pentru clasele I-VI de liceu* (între 1935—1938) şi pentru clasele I-III liceul comercial (Bucureşti, 1939—1941) şi un *Abecedar muzical*; versurile erau create de I. Soricu, în stil popular. Referatul pentru aprobarea publicării a fost redactat de Ioan Chirescu

27. *Bocetul şi „hora lungă" în liceu* („Universul", 1,9, Bucureşti, 1937).

28. În 1936.

29. *Bocetul şi „hora lungă" în liceu* (op. cit., p. 2).

30. Idem (p. 2—8).

31. În „Revue musicale" (Paris, iunie 1930, p. 554—557); apoi *La musique dans les pays latins* (în „Revue musicale" Paris, 1940, p. 146—150).

32. *Extrait du Rapport de la Société des Compositeurs Roumains* (Musique et Chansons populaires, Paris, 1934, p. 230—234).

33. *Chants de mort*, culese de C. Brăiloiu, traduse de I. Voronca şi J. Lassaigne (Mesures, Paris, octombrie 1939, p. 85—93), republicate în *Poésie et théâtre* (Albert Camus, Paris, 1947, 42 p.).

34. În Fundaţiile pentru literatură şi artă, (Bucureşti, 1935). La pag. 8, reproduce în facsimil o scrisoare a compozitorului Duparc către Brăiloiu (din 10. V. 1914) şi un fragment din scrisoarea compozitorului Maurice Ravel către Dumitru Kiriac (din 21. III. 1900).

35. *D. G. Kiriac* (1866—1928). Citäm cîteva fragmente din acest articol : „Opera maestrului Kiriac nu este o mărturisire de sine, ci o faptă cetăţenească... Prin scrisul lui a vrut să ferească sufletul nostru de cotropire, într-o vreme cînd avîntul tuturor spre forme noi de viaţă şi de cugetare, aduse de aiurea, ameninţau să-l înăbuşe cu desăvîrşire..." (Bucureşti, 1937).

36. Menţionăm numai o parte din acestea : *Eftimie Murgu* (1830), 5 piese din care *trei melodii de dans şi două arii păstoreşti*; Fr. Rujiţki : *Musique orientale (42 chansons et danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turcs)*, publicate în „Albina", Iaşi, 1834; Anton Pann : *Versuri muzicești* (ed. II din 1841 cuprinde şi melodii), *Poezii populare* (1846), *O şezătoare la ţară* (partea II, Bucureşti, 1852), *Spitalul Amorului* (1850—1852); o parte din aceste melodii au fost transpuse din notaţia psaltică în cea lineară de I. Chirescu, la începutul secolului XX, şi prelucrate de Constantin Brăiloiu pentru cor mixt. În a doua jumătate a secolului XIX, majoritatea colecţiilor de muzică populară sînt publicate cu acompaniament de pian — J. A. Wachmann : 4 caiete de *Mélodies valaques pour le piano*; *I. Roumania, II-Bouquet de mélodies valaques originales, III-Echo de la Valachie, IV-Les bards du Danube.* (Viena, 1848—1852); Ehrlich : *Airs nationaux roumains, transcrits pour piano* (Viena,1850); Al. Berdescu : *Melodii române* (9 caiete, 1860—1862); Gh. Mikuli : *Douze airs nationaux roumains* (1850, 48 de melodii, în 4 caiete); Al. Vulpian : 4 volume de melodii şi 2 volume de texte intitulate : I-*Muzica populară* : *Balade, Colinde*; vol. II-*Horele noastre*, seria B; vol. III *Muzică populară* : *Romanţe*; *Muzică populară-Jocuri de brîu* (1931, piese), Bucureşti (1885—1897).

Scanned with OKEN Scanner

37. *Codex Caioni* : 10 melodii, publicate de Marţian Negrea în studiul : *Un compozitor român ardelean din sec. al XVIII-lea, Ioan Caioni* (în „Melos", Craiova, f.a.) şi de G. Simonis : *Ioan Caianu* (în „Arhivele Olteniei", Craiova, nr. 83—85); *Codex Vietoris* — 2 melodii (în jurul anului 1680); Fr. Sulzer : 10 melodii în *Geshichte des Transalpinischen Daciens* (vol. II, Viena, 1782), reproduse de G. Breazul în *Patrium Carmen*, (Craiova, 1941).

38. În secolul XIX, curentul de preocupări pentru folclor devine general. Culegerile aveau un scop practic, de a contribui la regenerarea culturii naţionale, de a îndepărta influenţa exagerată a culturilor străine, de a înlătura concepţia latinizantă, de a promova în artă „tipul naţional", a specificului naţional (Kogălniceanu).

39. *Cercetări asupra danţurilor şi instrumentelor de muzică ale Românilor* şi *Despre întrebuinţarea muzicii în unele obiceiuri vechi ale poporului român* (publicate în *Almanahul muzical*, II şi III, Iaşi, 1876—1877); *Caloianul* (în Arhiva organului Societăţii ştiinţifice şi literare din Iaşi, IV, 1904).

40. *Sosietatea Compozitorilor...* op. cit., p. 10.

41. Memoriul datat 10 septembrie, 1898, cu titlul : *Propunere relativă la cîntecul popular românesc şi la muzica bisericească orientală* — ms., fişa 131, aflat în Arhiva Institutului de Etnografie şi Folclor.

42. Primele culegeri cu fonograful le face D. G. Kiriac în 1892, (după cum rezultă dintr-un manuscris al său) iar transcrierile sînt mai tîrzii.

43. P. Ciorogariu : *Cîntece din popor* (Bucureşti, 1909); Titus Cerne publică melodii populare în revista muzicală *Arta*; Pompiliu Pîrvescu : *Hora din Cartal*, cu arii notate de C. M. Cordoneanu (Bucureşti, 1908) — melodiile au fost înregistrate cu fonograful.

44. Melodiile culese în satul Cartal, deşi întregistrate pe cilindri de fonograf încă din 1906, au fost transcrise sumar; le lipsesc datele auxiliare minime, necesare unei înţelegeri integrale a fenomenului muzical; melodiile publicate de compozitorul S. V. Dragoi, deşi au fost notate „după auz", se disting prin seriozitatea notaţiilor muzicale şi prin încercarea de analiză şi caracterizare a materialului în studii introductive.

45. La primul concurs au fost prezentate 1374 melodii din diferite provincii, culese de *T. Brediceanu* (810 jocuri şi cîntece din Banat), *Gh. Cucu* (175 de colinde şi cîntece de stea), *I. Dicu* (42 de cîntece din Tecuci), *G. Fira* (35 de cîntece din Vîlcea), *E. Monţia* (111 cîntece şi doine din Ardeal şi Banat), *I. Muţiu* (50 de doine din satul Răşinari) şi *A. Voevidca* (151 de cîntece din Bucovina). La al doilea concurs (în 1928) au fost trimise 850 piese; la al treilea (în 1930), s-a cerut o mică monografie — conf. *Societatea Compozitorilor...* op. cit., p. 66—69.

46. Publicarea bogatei sale corespondenţe ne-ar releva multe laturi ale personalităţii şi activităţii muzicianului român. De exemplu, în scrisoarea trimisă compozitorului Achim Stoia (5. II. 1937) scrie : „Îmi pare bine că te-ai electrizat definitiv pentru muzica populară.

Scanned with OKEN Scanner

Ardealul de sud se aprinde greu dar cu temei..." sau „Îţi trimit... un exemplar al broşurei scoase după « Boabe de grîu» şi un exemplar al « Colindelor» — sper că mica « Metodă de folklore» te va ajuta în lucrările ce le faci acum". sau „...îmi pare rău că nu te pot ajuta cum aş vrea în pornirea ta spre cîntecul popular... Nu te descuraja totuşi. Cu vremea o să aranjez cu lucrurile". Îi dă apoi sfaturi cum să noteze melodiile populare, care sînt cele mai importante trăsături pe care nu trebuie să le neglijeze, structura lor ritmică specifică şi maniera de înlănţuirea sunetelor etc. (25. VI. 1928).

47. Care se pare că l-a sfătuit pe Brăiloiu să se consacre folclorului românesc — după afirmaţiile D-nei L. Brăiloiu.

48. Important de semnalat că paralel şi independent, se iniţiază în Franţa o metodă similară în punctele sale esenţiale (conf. A. Schaeffner, op. cit.).

49. Bartók Béla — op .cit.

50. În *Arhiva pentru ştiinţa şi reforma socială* (an I, nr. 1—4, Bucureşti, 1932, p. 280—359 — cu fotografii, fişe de interpreţi, tabele sinoptice de melodii etc.).

51. Bartók Béla, op. cit., p. 17 şi 18. Iată şi textul în franţuzeşte : „*Il a consacré une étude de 85 pages à la plainte funéraire d'un village du département de Fagarach, en faisant suivre son recueil d'une description extrêmement détaillé des circonstances dans lesqelles cette coutume est pratiquée là-bas... Cette citation montre clairement avec quels détails, capables de faire pâlir par leur minutie le savant germanique le plus maniaque, peut être faite la description d'une coutume populaire. Il est évident qu'en principe, il faudrait procéder ainsi pour totutes les mélodies de tous les villages, chaque fois qu'elles accompagnent un rite...*"

52. *Béla Bartók folkloriste. Allocution à la troisième session pleinière de la Comission Internationale des Arts et Traditions Populaires*, (octombrie, 1947, Paris, extras, p. 7) : „*Car si l'art a perdu en lui un maître et la science une lumière, ce monde de l'approximation ethique où nous vivons a perdu un homme, au sens le plus complet du terme : intègre et sans reproche et, pour tout dire : un juste.*" şi *Béla Bartók Folklorist*„ (Schweizerische Musikzeitung", nr. 3, Zürich, 1948).

53. Din adnotările muzicianului român pe studiul lui Paul Bekker : *La Musique. Les transformations des formes musicales depuis l'antiquité jusqu'à nos jours* (1929, Paris p. 78).

54. În „Boabe de grîu" (an II, nr. 4, Bucureşti 1931) şi extras cu titlul complet : *Arhiva de Folklore a Societăţii Compozitorilor Români, Schiţă a unei metode de folklore muzical.* Publicată apoi la Paris cu titlul : *Esquisse d'une méthode de Folklore musical* (Organisation d'Archives). *Les Archives de la Société des Compositeurs roumains*, în „Revue de Musicologie" (XV, nr. 402, noiembrie, Paris, p. 233—267).

55. Extras din *Arhiva pentru Stiinţa şi Reforma Socială* (X, nr. 1—4, Bucureşti, 1932).

56. În „Muzică şi poezie" (noiembrie, Bucureşti, 1936) şi în „Arhiva de Folklore" (VII, 1936, Bucureşti, 12 p., 435 versuri).

57. „Grai şi suflet " (VII, Bucureşti, 1938, 90 p., cu fotografii şi melodii).

Scanned with OKEN Scanner

58. „Sociologie Românească" (an I, nr. 12, decembrie 1936, Bucureşti).

59. „Arhiva de Folklore" (X, 1938, Bucureşti, 11 p., 9 melodii).

60. „Arhiva de Folklore" (XII, 1941, Bucureşti, 18 p.; iniţial conferinţă ţinută la radio Bucureşti, la 7 octombrie 1940).

61. „Arhiva de Folklore" (XIII, 1944, Bucureşti, 80 p.; facsimil. şi o melodie); apărută mai întîi în „Sociologie Românească".

62. „Sociologie Românească" (an I, nr. 2, 1936 Bucureşti, p. 11—21). Materialul a fost cules de un grup de cercetători şi redactat de H. H. Stahl. Articolul *Străinii despre...* în „Revista Fundaţiilor" (nr. 1, ian. 1939, Bucureşti).

63. *Muzica populară şi însemnătatea ei pentru compoziţia modernă* (în „Revista Fundaţiilor" I. nr. 6, 1934, Bucureşti, p. 111—121).

64. Titlul complet : *Béla Bartók. Scrieri mărunte despre muzica populară românească... Adunate şi traduse de Constantin Brăiloiu*, (Bucureşti, 1937). În *introducere* arată că : „Scrierile teoretice despre muzica populară românească sînt atît de rare, încît trebuiau negreşit puse la îndemîna cititorilor de aici aceste cîteva, foarte însemnate, dar scrise în limbi străine şi răzleţite prin reviste şi broşuri" (p. 3). Brăiloiu ţine să facă lumină într-o polemică regretabilă : „Bartók a fost învinuit că a înjosit ştiinţa, făcînd-o armă politică împotriva Românilor — şi opera lui nu i-a fost destulă apărare. — Svonurile nedrepte au stăruit. M-am socotit dator să le răspund..." (p. 3) Despre Bartók el mai publică cîteva articole în „Universul" (1924, Bucureşti), idem (1934) „Dimineaţa" (*Muzica populară şi muzica savantă — conf. dlui Béla Bartók*; 1934) „Revista Muzica" (S.C.R. — Timişoara 1924).

65. *Dialectul muzical al românilor din Hunedoara* (în „Muzică şi poezie" Nr. 4, februarie 1936 Bucureşti, pag. 6—14); *Muzica populară românească* (în „Muzică şi poezie" I, Nr. 5, martie 1936, Bucureşti, pag. 8—22, traducerea articolului apărută şi în „Schweizeräsche Sängerzeitung" , la Berna, cu 6 melodii şi extras); *Muzica populară românească* (în „Muzică şi poezie", I, Nr. 6, aprilie 1936, Bucureşti, pag. 21—24, traducerea articolului din *Zenei Lexikon*, vol. VII, Budapesta, 1931, pag. 419—420; la pag. 24 a revistei, Brăiloiu reproduce traducerea articolului *Rumanian Folk Musik*, publicat de Bartók în *A Dictionary of Modern Musik and Musicians*, Londra 1924, pag. 426 şi, în versiunea germană, *Das neue Musiklexikon*, Berlin 1926, pag. 546); *Muzica populară maghiară şi cea românească* (în „Muzică şi poezie", I, Nr. 9—10, iulie-august 1936, Bucureşti, pag. 18—44; acesta este traducerea parţială a studiului *Nàpzenénk és a szomszéd népek népzenéze*, Budapesta 1934, publicat ulterior în versiune germană, 1935, şi franceză, 1936). Fragmentul tradus de Brăiloiu se referă la raporturile dintre muzica populară maghiară şi cea românească. *Cercetările de folclor muzical în Ungaria* (în „Muzică şi poezie", I, Nr. 12, octombrie 1936, Bucureşti, pag. 18—19; iar la pag. 19—23 un fragment din *Introducerea* la *Die Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, apărut în „Sammdbände zür vergleichende Musikwissenschaft", IV, München, 1923). În volumul citat *Scrieri mărunte...* sînt incluse la sfîrşit, în *Addenda* (pag. 52—55) trei crîmpeie împrumatate, cel dintîi prefeţei la *Volksmusik der Rümänen von Maramureş*, al doilea, unui articol polemic din „Convorbiri literare" (anul XLVIII, Nr. 7—8, iulie-august 1914) al treilea, unei convorbiri cu domnul Octav Şuluţiu („Vremea", 14 ianuarie 1934, Bucureşti). „N-am tradus — zice Brăiloiu — decît ceea ce poate arăta părerile lui Bartók despre muzica populară românească, privită în

Scanned with OKEN Scanner

întregul, ei, sau ne poate ajuta să pătrundem mai bine nu numai sistemul ştiinţific a autorului ci totodată sufletul său de aur" (pag. 52).

66. 30 *Cîntece populare*, alese din culegerile premiate sau menţionate cu prilejul concursului Societăţii Compozitorilor Români, din 1925 (Bucureşti, 1927, 30 pag., Editura Societăţii Compozitorilor Români) cu o prefaţă de Constantin Brăiloiu, din 1926 (la pag. 5—11).

67. Ediţie postumă, îngrijită de C. Brăiloiu („Arhiva de Folklore", VI, 1936 Bucureşti, 248 pag.). Melodiile au fost culese de la elevii seminarului Nifon între anii 1924—1927.

68. Culegere îngrjită de C. Brăiloiu şi prefaţată (Ed. Academiei de Muzică religioasă, Bucureşti, 1930), 20 de colinde şi 36 de cîntece de stea culese de C. Brăiloiu.

69. Culegere îngrijită de C. Brăiloiu („Arhiva de Folklore", IV, Bucureşti 1932, 153 pag. prefaţa de C. Brăiloiu).

70. Prefaţa şi revizuirea părţii muzicale de C. Brăiloiu, (1928, Bucureşti).

71. Revizuirea părţii muzicale (Bucureşti, 1929).

72. În „Muzică şi poezie" (Bucureşti, 1935).

73. Bucureşti, 1930.

74. Bucureşti, 1931.

75. Bucureşti, 1931, edit. Societatea Compozitorilor Români.

76. Ultimele două au fost publicate cu concursul lui Tiberiu Alexandru.

77. „Sociologie românească" (III, nr. 10—12 Bucureşti, octombrie-decembrie, 1938) şi extras, 13 pagini, cu titlul complet : *Béla Bartók. Melodien der rumänische Colinde — Weihnachtslieder* — (Wien, 1935), Recenzie.

78. *Dictionary of modern music and musicians* (Londra, Toronto, Dent, 1924); *Das neue Musiklexikon* de Riemann-Einstein (Berlin, 1929); *Zenei Lexicon* de Sz. Bencse şi Toth Aladar (Budapest, 1930). Brăiloiu scrie despre Gh. Dima, Alfred Alessandrescu, Boskoff, G. Enescu, G. Georgescu, Stan Golestan, D. G. Kiriac, I. N. Otescu şi despre Opera română

79. Discuri realizate în Bucureşti cuprinzînd melodii reprezentative de diferite genuri din regiuni diferite.

80. *La vie antérieure*, în *Histoire de la Musique*, *I. Des origines à Jean-Sébastien Bach* (Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1960, p. 121).

81. Idem, p. 126.

82. În *Musica aeterna*, (Zürich, 1949, p. 271—332); în 1948 apăruse în ediţie germană, apoi în *Encyclopédie de la musique* (ed. Fasquelle, Paris, 1958, p. 88—113).

Scanned with OKEN Scanner

83. „Diogène" — revue internationale de sciences humaines — UNESCO, (nr. 25, ianuarie-martie, Paris, 1959 ,p. 83—93).

84. *La vie antérieure* (op. cit., p. 118—127).

85. *Précis de Musicologie* (dir. Jacques Chailley, II, *Etude interne*, P.U.F., Paris, 1958, p. 41—52). La al VII-lea Congres internaţional de muzică din Köln, în 1958, Constantin Brăiloiu face o comunicare : *Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui* despre care, într-o recenzie apărută în „Journal of IFMC" (vol. XIII, 1961, p. 115), se scrie : „Probabil că cea mai interesantă comunicare este conferinţa publică ţinută de defunctul profesor Constantin Brăiloiu"; se aminteşte acolo că, în 1948, cînd Constantin Brăiloiu prezentase un material similar, etnomuzicologii au considerat că îi conduce *„hors de la musique"...*; iar mai departe : „Autorul, cu îndemînarea şi cu spiritul său ce-i este obişnuit, termină discursul arătînd că etnomuzicologia se ocupă de însăşi sîngele vieţii întregii muzici".

86. *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales, offerts à Paul-Marie Masson* (vol. I, Paris, 1945, p. 63—75).

87. *Musique russe*, vol. II, *Studii reunite de Pierre Soustchninsky*, (Paris, 1953, p. 319—391)

88. „Revue des etudes roumaines", (II, Paris 1954, p. 7—74).

89. Titlul complet : *Le giusto-syllabique bichrone. Un système rythmique própre à la musique roumaine*, (în „Polyphonie", caietul 2, *Le Rythme muscial*, Paris, 1948, p. 26—57); ed. II, corijată, cu titlul : *Le giusto-syllabique. Un système rythmique populaire roumain* (în *Anuario musical*, VII, Barcelona, 1952, p. 117—158).

90. „Revue de Musicologie" (decembrie, 1951,Paris, p. 71–108,) apoi extras (Abbenville, 1952).

91. *Le rythme enfantin. Notions liminaires*, (în „Les Colloques de Wégimont", I, 1954, Elsevier-Paris, p. 64—96); apoi extras, (Elsevier-Paris-Bruxelles, 1956 p. 1—37).

92. Titlul complet : *La vie musicale d'un village. Recherches sur un répertoire musical paysan (Drăguş-Roumanie). Essais de sociologie musicale*, (Paris, 1960; 164 p).

93. Dintre lucrările monografice ale lui Bartók, *Volksmusik der Rumänen von Maramureş* este considerată de Brăiloiu ca o „lucrare clasică şi trebuie să servească ca model pentru orice monografie de acest fel" *(Schiţă a unei metode de folklore muzical*; op. cit. p. 4) Bartók încercase şi lucrări de sinteză cu *Das ungarische Volkslied* şi în problema dialectelor muzicale ale Românilor. Şi Brăiloiu, în *Despre bocetul de la Drăguş*, ne-a lăsat un model de analiză morfologică, extrem de adîncită care i-a prilejuit concluzii asupra procesului de creaţie.

94. Primul citat din scrisoarea trimisă Tatianei Găluşcă — Crîşmariu, la 30, II. 1957, iar al 2-lea, din scrisoarea trimisă Emilici Comişel, de la Paris, la 4. II. 1958.

95. Referindu-se la ritmul colindelor în giusto-silabic, într-o scrisoare către Emilia Comişel (14, II. 1957), citim : „Acesta *nu se poate* împăca cu măsurile Occidentale. E de ajuns să te gîndeşti că 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ; 𝅗𝅥 𝅗𝅥 înseamnă de două ori *doi timpi*, cît vreme 𝅗𝅥 înseamnă doi

timpi divizaţi, adică patru *jumătăţi* de timp... E însă de tot *neprobabil* ca vreodată o măsură occidentală să se potrivească. Asta nu s-ar întîmpla decît cînd cuvintele sînt adaptate, rău sau bine, unei melodii *de dans* neîndoioase" (toate sublinierile există în scrisoare).

96. Din scrisoarea către Emilia Comişel (14. II. 1957). A se vedea şi *Le Folklore musical* (Encyclopedié de la musique op. cit.).

97. Scrisoare către Emilia Comişel (21. VI. 1957).

98. *Le rythme enfantin*, (op. cit., p. 64).

99. *Az ügynevezett bolgár ritmus* (Ritmul zis bulgar) (*Enecskszó*, Budapest 1938, V, nr. 6, p. 537—541), apoi în italieneşte (*Il cosidetto ritmo bulgaro*, p. 197—207) şi în româneşte (*Bartók Béla. Însemnări asupra cîntecului popular*, op. cit., p. 97—108).

100. *Le rythne aksak*, op. cit., p. 2.

101. În ultimii ani a fost descoperit şi în Belgia, de către muzicologul Paul Collaer. Conf. *État actuel des connaissances relatives à la preception auditive, à l'émission vocale et à la memoire musicale. Conséquences relatives à la notation*, (în „Les Colloques de Wégimont", Elsevier, 1956, p. 53).

102. În iulie 1952, împreună cu Dr. Marius Schneider, Manuel Garcia Mater a făcut o culegere de documentare de muzică populară în Asturies, sub auspiciile UNESCO (Institutul spaniol în colaborare cu Arhiva internaţională de muzică populară din Geneva).

103. Arhiva internaţională de muzică populară din Geneva în colaborare cu Institutul sîrb de muzicologie din Belgrad iniţiază o expediţie de cercetare la Românii din Banatul jugoslav, în august 1955. Constantin Brăiloiu este însoţit de Militza Ilijin, coregrafă, şi de compozitorul M. Vlajn; ei au înregistrat timp de 12 zile, o oră jumătate de muzică. O parte din materialul muzical înregistrat este în posesia compozitorului sîrb Milan Vlajn.

104. *La vie antérieure*, op. cit., p. 119.

105. *A propos du Jodel*, referat ţinut la al IV-lea Congres internaţional de muzicologie din Basel, în iulie 1949 şi publicat în *Sonderdruck aus dem Kongresabericht der internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft*, (Basel, 1949); *La vie antérieure*, (op. cit., p. 123).

106. *La vie antérieure*, (op. cit., 123).

107. Idem, (p. 119 şi 122—124).

108. *Studia memorie Belae Bartók sacra*, (Budapest, 1956, p. 385—426; ed. II, 1958; ed. III, 1959)

109. *Les Écoles nationales* în *Les Musiciens célèbres*, (Paris, 1946, p. 197—201).

110. *Les Archives internationales de Musique populaire*, în *Bulletin mensuel des Musées et Collections de la Ville de Genève*, (Genève, martie, 1945); *Sur une ballade roumaine (La Mioritza)*, în „Revue musicale", (1930, p. 554—557, apoi la Geneva, 1946, 13 p); *Les disques roumains des Archives internationales de Musique populaire*, (în *Bulletin mensuel des Musées...* ianuarie-februarie, 1946); *Catalogue international de la musique folklorique enregistrée*, (în „Revue de Musicologie", Paris, iulie, 1956, p. 78—84).

Scanned with OKEN Scanner

111. Conferințe : *Icoanele românești pe sticlă*, la Universitatea din Friburg — 1943 ; Conferința a fost repetată la Liceul din Berna (în același an) și la Musée d'Ethnographie din Geneva, 1947 ; la Musée d'Ethnographie, Geneva, 1943 ; *Rites funéraires en Roumanie* ; la Conservatorul din Lausanne și la Musée d'Ethnographie, Geneva, 1945 : *Utilité des Musées de la parole* ; la Universitatea din Bâle, 1945, patru lecții despre *La musique des paysans roumains*, conferință repetată la Geneva, Musée d'Ethnographie (1950) ; la Musée de l'Homme, Paris (1946) : *Les rites funéraires roumaines* (*A propos d'une ballade célèbre*) ; la Societatea de muzicologie, Paris (1946) : *Le giusto-parlando et le système rythmique de la musique populaire roumaine* ; idem, la Conservatorul din Lausanne (1947) ; la Musée d'Ethnographie, Geneva (1947) : *Les Colindes en Roumanie* ; iar în 1948 : *La légende roumaine de la mort* ; la Musée d'Ethnographie (1951) : *Musique du monde*, repetată în Geneva la, Jeunesses musicales de Suisse (1952) ; la Société française de musique, din Paris (1951) ; *Le rythme „boiteux"* iar în 1955 : *La métabole pentatonique* ; la Academia nazionale di Santa Cecilia (1952) : *Un antologia folklorica mondiale* ; idem la Musée Guimet, Paris ; la Alliance francaise (1953) : *La musique populaire de la France*, la Asociația spaniolă-americană de la Haye (1953) : *Voyage musical aux Asturies*, repetată la Musée d'Ethnographie, Geneva (în același an) ; la Institutul de muzicologie al Universității din Colonia (1953) : *Volksmusik dem Balkan* : la Musée de l'Homme, Paris (1957) *Elargissement de la sensibilité musicale*, Paris (1954), 3 ședințe despre *Ethnomusicologie, méthodes d'analyse* ; la Collège philosophique (1957) : *Création collective dans l'art populaire* ; la Institutul de înalte studii al Belgiei, Bruxelles (1957) : *La tonalité archaique (pentatonisme et prépentatonisme)* etc.

112. La Congresul IV al Societății internaționale de muzicologie din Bâle, susține referatul despre : *A propos du Jodel*, în iulie, 1948, iar în sept. 1948 : *La Musique populaire dans l'enseignement musical* ; Congresul II al Consiliului Internațional de Folclor muzical (IFMC) la Veneția, în septembrie 1949 : *Thèmes poétiques de Noëls roumains* ; la Reuniunea de experți organizată de Comisia internațională a artelor și tradițiilor populare (CIAP), a Consiliului internațional de muzică (Paris în 1948 și 1950, Geneva în 1948 și 1949, Friburg-en-Brisgau, în 1953), la Allgemeiner Volkskundlicher Kongress (Jugenheim, 1951), la Congresul internațional de folclor de la Palma de Majorque (1952). La Palermo (1954), les Colloques de Wégimont (1954) despre *Le rythme enfantin* ; la primul Congres de muzică evreiască (1957) : *Le chant populaire. Généralités* ; la Congresul al VII-lea din Colonia (1958) : *Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui* ; la al III-lea Colocviu de la Wégimont (1958) : *Reflexions sur deux types mélodiques* ; la Consiliul internațional de muzicologie (1958) : *Analyse des systèmes rythmiques en usage.*

113. *Les Icônes paysannes roumaines peintes sous verre (L'École de Fagarach)* în („Formes et couleurs", nr. 1, 1945, 10 p.).

114. *Leçons de musique* în „Suisse contemporaine" Intreținеri aforistice ale Profesorului de muzică cu elevul preferat ; (1945, 1, pg. 42—45) ; *Écoles nationales*, op. cit. ; *Elargissemen de la sensibilité musicale devant les musiques folkloriques et extraoccidentales*, (în „Domaine musical", 1, I sem., Paris, 1954, p. 94—101).

115. *Les écrivains célèbres*, (vol. III, Paris, 1953, p. 192—195).

116. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* (I-II ,Neuchâtel, 1961) și *Les Problèmes de la musique*, (în „Revue musicale de Suisse romande", nr. 1 Lausanne, 1963, p. 3—14.)

Scanned with OKEN Scanner

117. După o informație dată de D-na L. Brăiloiu.

118. „Journal de Genève" : *Lipatti et l'orchestre de la Suisse Romande*, 8 iunie, 1947 și *D. Lipatti*, în 25 ianuarie, 1948.

119. „Journal de Genève", (12 octombrie, 1945).

120. Elsa Mahler : *Altrussische Volkslieder aus dem Pecoryland*, (în „Revue de Musicologie", Paris, decembrie, 1952, p. 147—148); Yury Urbatsky : *Beating the tupan in the Central Balkans*, (în „Revue de Musicologie", Paris, decembrie, 1954, p. 160—161); Fritz Bose : *Musikalische Völkerkunde*, (în „Revue de Musicologie", Paris, iulie, 1955, p. 86); Cl. Marcel Dubois și M. Andral : *Musique populaire vocale de l'île de Batz*, (în „Les Colloques de Wégimont", Elesevier, 1956, p. 208—211); *Corpus musicae popularis hungaricae*, (în „Revue de Musicologie", Paris, iulie, 1956, p. 85); Alberto Favara : *Corpus di musique popolari siciliene*, (în „Revue de Musicologie", Paris, iulie, 1958, p. 140—143).

121. Emilia Comișel și M. Rodan-Kahane : *Pe urmele lui Béla Bartók în Hunedoara*, (în „Revue de Musicologie", Paris, iulie, 1956, p. 85—86); Emilia Comișel : *Recitativul epic al baladei*, (în „Revue de Musicologie", Paris, iulie, 1956, p. 86—87); *Revista de Folclor*, (în „Revue de Musicologie", Paris, 1957, p. 234—237).

122. *Muzica ucrainenilor rumenofoni*, în 1943, 13 discuri, editate de *Arhiva internațională de Muzică populară*; *Muzică populară românească*, 4 discuri editate în 1950 prin Le Département d'Ethnologie musicale du Musée de l'Homme, Paris, însoțite de informații (4 pag.); *Muzică populară din Madagascar*, *Elveția*, *Africa*, *Italia*, în 1948—1949; 19 discuri (Collection Universal de L'UNESCO) : *Macedo-Românii din regiunea Pind* (25 cm — 78 t) : *Colecția universală de muzică populară*, înregistrată sub auspiciile Arhivei internaționale de muzică populară (Musée d'Ethnographie du village de Genève) 40 de discuri cu notițe — 8 albume din Europa, Africa, Asia. Scrie și un articol despre *Les Archives internationales de musique populaire*, în „Archives suisses d'Anthropologie générale" (Geneva, 1947).

123. Dintr-o scrisoare căre Emilia Comișel, 1957 și Conf. *Béla Bartók — Scritti sulla musica popolare — cura de Diego Carpitello* (Roma, 1955, p. 298) și M. Pop : *Problemele și perspectivele folcloristicii noastre*, (în „Rev. de Folclor", I, nr. 1—2, București, 1956, p. 12). Dr. B. Suchoff îmi scrie că lucrarea începută de C. Brăiloiu a rămas neterminată din cauza morții neașteptate. (22. XII. 1964) Au fost tipărite pînă acum două volume de folclor românesc : *Melodii instrumentale* (I) și *Melodii vocale* (II). În primul volum melodiile sînt clasificate după o metodă riguroasă — prima clasificare, de altfel, a melodiilor populare instrumentale românești. Semnalăm, ca o dovadă de înaltă conștiinciozitate științifică, pasiune și perseverență, faptul că Bartók a retransmis întregul material publicat cu ani în urmă (în *Cîntece poporale românești din Comitatul Bihor* și în *Dialectul muzical al românilor din Hunedoara)*. În același timp, un mare număr de melodii se tipăresc pentru prima dată, folcloriștii români necunoscînd decît o parte din acestea, și anume acele care ne-au parvenit prin amabilitatea Academiei din Budapesta (un microfilm cu cca. 500 de melodii din diferite genuri). Directorul Arhivelor Béla Bartók din New-York, dr. Benjamin Suchoff, lucrează acum la editarea vol. III (texte), IV *(Melodien der Rumänischen Colinde — Weihnachtslieder*, cu studiul tradus în limba engleză) și vol. V *(Muzica Românilor din Maramureș*, cu studiu introductiv tradus în limba engleză).

124. Bibliographie de Travaux (op. cit).

Scanned with OKEN Scanner

L'auteur analyse l'activité scientifique, artistique et pédagogique du musicologue roumain Constantin Brăiloiu. L'exposé du matériel emprunte le critère chrono-biographique et met en relief l'apport du Brăiloiu consacré au développement de la culture musicale roumaine et à la mise en oeuvre des principes et des méthodes d'investigation se rapportant au folklore et à l'ethnomusicologie.

Après énumération de ses réalisations en tant que compositeur, durant la première période de la vie de C. Brăiloiu, suit le rôle joué par lui dans la fondation de la Société des Compositeurs Roumains et de celle de l'Archive de Folklore. Mention est faite touchant son activité en vue de la formation de nouveaux cadres de musicologues, compositeurs et folkloristes. Après avoir montré quel fut l'état des recherches en matière de folklore jusqu'à Brăiloiu,l'auteur donne des précisions sur la contribution de celui-ci concernant la méthode scientifique d'investigation et d'interprétation de la musique populaire. L'auteur s'étend également sur les principes de la méthode d'investigation de Brăiloiu, méthode valable à ce jour.

L'activité du musicologue durant la seconde moitié de son existence est tout aussi intense. Elle fut illustrée par des études, conférences, participations à de nombreux congrès, par des recueils folkloriques.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Wilhelm Berger

MODURI ȘI PROPORȚII

STUDIU MONOGRAFIC

În muzică, noțiunea de mod înseamnă structură. Mai precis, structura unei scări de sunete. Structurile reprezintă elemente vii și bogate în sensuri, variate, inepuizabile ca resurse. *Vii*, fiindcă în ele se sintetizează graiul popoarelor; *bogate*, deoarece folosindu-se de ele, oamenii și-au exprimat ideile și sentimentele; *variate*, întrucît toate culturile și-au format și dezvoltat pe parcursul istoriei structurile proprii, particularizate. Ele s-au afirmat inepuizabile, transmițîndu-se prin veacuri pînă în zilele noastre, fiind mereu preluate, selectate și variate, extinse chiar pînă la complexitatea unor sisteme.

Sistemele modale conțin astfel bazele limbajului muzical. Așadar, de-a lungul întregii evoluții a muzicii, modurile au fost un izvor nesecat al creației.

În ultimă instanță, conceptul modal înseamnă ordine, interraportare armonioasă a unor sunete, organizare creatoare. Această ordine exprimă raportul dintre intervalele componente, reprezentînd totodată o clasare cantitativă cît și calitativă a materialului sonor. Sunetul nu poartă o semnificație în sine, ci reprezintă o funcție izvorîtă din poziția sa în cadrul unei scări proporționate. Funcționalismul (în sensul larg al noțiunii) în muzică semnifică un sistem de interraportare și condiționare reciprocă a sunetelor și, de aci, evidențierea și particularizarea fiecăruia în parte în cadrul discursului muzical.

Tocmai diversitatea raporturilor intervalice dintre sunetele constitutive dispuse în interiorul unui arc modal (scară) a înlesnit profilarea unor structuri aproape infinit variate prin particularitățile lor.

Această ordine interioară, structurală, proprie fiecărui mod în parte, poate fi — și chiar a fost — redusă la expresii matematice. Totuși, pînă și cea mai complexă mașină de calcul (în cibernetică, astăzi) explorînd combinațiile posibile, date, nu ne va furniza produse artistice. Astfel, modul rămîne și astăzi baza investigațiilor creatoare ale artistului, folosind elementele acestuia în scopul realizării unui conținut de idei.

Mod înseamnă deci materie sonoră încadrată într-o anumită ordine cu scop artistic, ordinea necesară creației ca proces complex în slujba expunerii unui conținut de idei. Organizarea logică a materialului sonor creează totodată premizele perceperii auditiv-emoționale de către ascultător a mesajului artistic.

*

Din această ordine interioară izvorăsc și proporțiile proprii diferitelor sisteme modale, prezente în muzica popoarelor și a continentelor. Tipologia modală, cercetată prin comparații, evidențiază existența unor proporții infinit variate, unele specifice pentru conceptul modal diatonic, altele particulare muzicii perso-arabe sau indiene. Iată de ce cercetarea și descrierea proporțiilor constitutive în cadrul modurilor se situează și astăzi în atenția muzicienilor și muzicologilor.

Procesul de formare a tipologiilor modale este un proces organic, cu dimensiuni sociale, desfășurat în timp, prin milenii. La formarea acestui grai viu, ca mijloc de comunicare artistică, participă colectivitatea. Rezultatele, doar în parte codificate, s-au transmis pe cale orală, îmbogățindu-se continuu pe

Scanned with OKEN Scanner

parcursul dezvoltării. Virtualitățile au izvorît din structura, din felul de a gîndi, de a simți și de a se manifesta al oamenilor și implicit din condițiile vieții materiale a colectivității. Astfel, adînc ancorate în viața socială, ele străbat negura timpurilor, pînă în zilele noastre, pline de „tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte".

Bazat pe considerentele de mai sus, înclin spre denumirea acestor moduri drept moduri organice.

Modalismul, ca problemă acută în gîndirea componistică contemporană impune soluții variate în vederea valorificării creatoare a structurilor, în vederea transmiterii unor mesaje artistice. Rezultatele majore obținute pe acest drum evidențiază justețea orientării estetice. Redescoperirea modurilor în varietatea lor, reîntoarcerea la fondul intonațional al poporului și valorificarea complexă a acestor virtualități în contextul muzicii contemporane constituie o problemă esențială a muzicii noastre. Din nou și pe alte trepte, implicînd semnificații vaste, modurile generează noul, asigură viabilitatea și prospețimea muzicii, legătura organică cu viața poporului.

*

Raportul dialectic dintre modurile organice, cercetarea experimentală, teoretizarea și clasarea acestora se manifestă de timpuriu. Experimentul folosește datele mijlocite de practica muzicală curentă și influențează la rîndul său această practică. De pildă, în Grecia antică, cercetările desfășurate cu rigurozitate științifică au stabilit proporțiile dintre treptele alăturate în cadrul modului; totodată, prin comparații față de sunetul prim (fundamental), au stabilit proporțiile dintre treptele constitutive $\left(\frac{2}{1}\right.$ pentru octavă, $\frac{1}{1}$ pentru primă, $\frac{3}{2}$ pentru cvintă perfectă, $\frac{4}{3}$ pentru cvartă perfectă etc.$\left.\right)$. Astfel s-a definit o intervalică clasificată din punct de vedere cantitativ și calitativ, exceptînd unele erori corectate mult mai tîrziu. Organizarea sistemului modal antic (moduri *autentice* și *plagale*), temperațiile specifice atribuite modurilor în parte, preluate apoi de teoria muzicală a evului mediu, sînt roadele unor investigații amănunțite, unor ample teoretizări.

Desigur, în toate aceste cazuri experimentul analizează doar valorile cuprinse în graiul viu, de circulație socială, stabilind corelații între fenomene, aducînd corective. Aceeași relație o vedem în actul istoric al temperării valorilor de semiton (divizarea octavei în 12 părți egale), adică stabilirea unei temperații unice, valabilă pentru toate modurile, fapt încheiat în secolul al XVIII-lea al erei noastre. Condiționarea reciprocă este un fenomen legic în istoria muzicii culte. Ea a înlesnit clădirea uriașului edificiu al culturii muzicale.

Totodată, investigațiile teoretice au afirmat și o altă categorie de moduri, pe care în lipsa unei terminologii clasice o voi numi „categoria modurilor obținute prin sinteză". Modurile acestei categorii au apărut cu insistență în muzica secolului nostru. Drept fenomene preliminare amintesc în acest sens ivirea gamei hexatonice, apoi, ca rezultat al unor cromatizări intense a majorului și minorului devenite constitutive, ivirea, și mai tîrziu organizarea serială, a gamei cromatice.

Ambele modalități de organizare contrastează vizibil față de tipologia modurilor diatonice. Atît în gama hexatonică (în tonuri) cît și în cea cromatică se ajunge la anihilarea varietății distribuțiilor modale: aceste scări nu pot avea

Scanned with OKEN Scanner

decît un singur aspect. De aici încercările de organizare a totalului cromatic pe baze seriale.

În esență, atît gama hexatonică cît și cea cromatică cuprind cîte un singur gen de proporții în succesiunea treptelor constitutive : ton în gama hexatonică, semiton în cea cromatică. Eliminînd diversitatea, a apărut monocromia. De aici, noi încercări. Modurile lui Olivier Messiaen de exemplu se bazează pe anumite tipuri de succesiuni, consecvent distribuite în cadrul modului (*ton + semiton*; *ton + st. + st.*; *st. + st. + st. + secundă mărită*, drept conjuncție, *+ st. + st. + st.*; *st. + st. + terță mare*, drept conjuncție, *+ st. + st.*; etc.) De altfel și în tipologia modurilor noastre populare cunoaștem o scară analoagă distribuției de ton și semiton.

Microtonalitatea, ca sistem antagonic, cuprinde alte concepte de grupare a materialului sonor, obținute în temeiul altor proporții. De această dată tonul se împarte în microintervale, în mărimi de 1/3, 1/4, 1/6, 1/8, 1/12 de ton. Încercările de acest gen, departe de a se impune, nu au depășit un anumit stadiu experimental, negăsindu-și o bază în felul nostru de percepere și clasare estetică a materialului sonor.

La antipodul conceptelor de esență atonală, ivite în primele decenii ale veacului nostru (atonalismul, serialismul dodecafonic, microtonalitatea ca sistem închis), asistăm la un proces de valorificare intensă a modurilor populare. O nouă estetică, realistă, o muzică dezvoltată în strictă contingență cu melosul popular reînnoiește substanțial gîndirea modală. În contextul limbajului contemporan, particularitățile scărilor populare se impun cu vigoare. Caracterul incidental al inflexiunilor cedează în favoarea unor întrebuințări complexe ale elementelor modului. Asistăm totodată la un proces de întrepătrundere a conceptului tonal cu cel modal. De aici, o nouă sinteză, încercări de funcționalizare a armoniei modale, depășind, de pildă, fixitatea cadențărilor modale tipizate. Cadrul se lărgește încă prin utilizarea unor moduri parțiale, a scărilor cu trepte mobile, cromatizate, apoi a celor complementare, octaviante sau neoctaviante. Varietatea acestor mijloace poate fi lesne urmărită în creația marilor compozitori contemporani. Ea este bine valorificată și în muzica noastră.

Elementele noi de limbaj au fost utilizate în practica muzicală sub două aspecte : 1. — s-au încadrat în ansamblul modurilor organice cu semnificația unor elemente complementare, pasagere în cadrul unui limbaj complex de sinteză (întrepătrunderi tonal-modale, moduri parțiale, moduri complementare, moduri de trepte variabile, valorile scării cromatice neorganizate ca sistem sau mărimile microtonale utilizate de Enescu și Bartók de pildă ca intervale accidentale, de conjuncție, deduse și din practica muzicală populară); 2. — au constituit sisteme închise : microtonalitatea ca sistem, conceptul serial, modurile lui Olivier Messiaen, apoi materialul sonor folosit în conceptul muzicii electronice.

Limbajul nostru contemporan este rezultatul unui îndelungat proces de acumulare, de sintetizare creatoare apărută în practica muzicală, de extindere continuă a conceptelor pentru a cuprinde mereu mijloace eficiente, adecvate cerințelor de conținut emoțional. Acesta este și rostul căutărilor : mijloacele se reprofilează cu scopul de a servi transmiterea unor mesaje artistice majore și mereu înnoite, pentru a reda în chip veridic problematica temei contemporane, reflectată prin receptivitatea compozitorului.

Totodată asistăm însă în unele curente contemporane la o preponderență a laturii formale, diminuîndu-se, îngustîndu-se sau ignorîndu-se factorul primor-

Scanned with OKEN Scanner

dial : conținutul emoțional. Procesul de abstractizare formală duce la înlocuirea operei de artă prin experimentul sonor, unilateral și steril.

În muzicologia contemporană apar din ce în ce mai multe studii de analiză și sinteză menite să clarifice problemele de limbaj muzical. Un deosebit interes a stîrnit discuția purtată de muzicologii sovietici în jurul problemelor de armonie.

În ultimă instanță, problemele de limbaj sînt determinate de poziția estetică a compozitorului, de sensibilitatea sa. Finalitatea și destinația socială a operei de artă impun investigații în domeniul mijloacelor de expresie, dezvoltarea creatoare a raportului dintre tradiție și inovație. Dar în primul rînd selecția severă, critică și plină de răspundere a compozitorului este menită să asigure unitatea indisolubilă dintre conținut și formă.

*

În general, în cadrul tipologiei modale, treptele componente se află distribuite pe temeiul unor proporții. De aici rezultă interraportarea armonioasă a tuturor sunetelor constitutive iar ordonarea materialului înlesnește dezvoltarea lui în forme artistice.

În studiul de față supun cercetării aplicabilitatea în muzică a unei legi de proporții, cunoscută sub numele de „tăietură de aur" *(sectio aurea)* sau „proporție de aur". Această lege este unul din variatele principii de proporționare, larg discutate încă în antichitatea greacă, în epoca Renașterii mai cu seamă (Leonardo da Vinci) și adesea prezente în artă. Inițial, fiind o problemă de geometrie, afirmată și în *Elementele* lui Euclid, ea a depășit totuși acest cadru, intrînd,în anumite perioade istorice, în arhitectură și sculptură.

Valoarea acestui principiu a fost însă adeseori supraestimată, atribuindu-i-se caracterul unei legi universale și unice de proporții, ceea ce nu corespunde realității. Păstrînd aceste limite ne propunem aici să examinăm relația dintre scările noastre uzuale și această lege de proporții, căutînd existența proporțiilor conforme „tăieturii de aur" mai întîi în cadrul modurilor diatonice și pentatonice. Drept consecință voi încerca să expun un număr de moduri bazate pe acest temei.

Problema prezenței proporțiilor „tăieturii de aur" în limbajul muzical a fost deschisă de cercetătorul maghiar Ernö Lendvay (în volumul colectiv *Béla Bartók, Leben und Werk*) cu ocazia analizelor făcute în jurul limbajului bartókian, căutînd corelația dintre elementele de diatonie, cromatică și axe tonale. Conform concluziilor sale, proporțiile „tăieturii de aur" se afirmă în dimensionarea în timp a formelor (de exemplu proporționarea secțiunilor de sonată) în arcuirea unor linii tematice ca și în anumite tipuri de acorduri. În privința „tăieturii de aur" însă, teoretizările făcute de Bartók însuși lipsesc. Ipoteza poate constitui obiectul unor discuții, deoarece analizele depășesc adesea caracterul exemplelor supuse discuției.

*

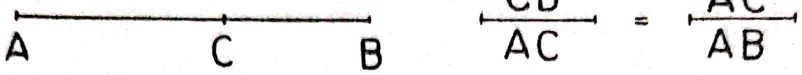
Analizînd structura modurilor diatonice și comparînd elementele acestora față de valorile „tăieturii de aur", sesizăm o anumită corelație. Aceasta din urmă caută să exprime proporții cît mai armonioase. Transformînd aceste proporții în elemente de intervalică muzicală, observăm că ele sînt incluse întocmai în cadrul modurilor diatonice. Astfel, intervalica concordă, fiind bazată pe recu-

Scanned with OKEN Scanner

noaşterea măsurii de semiton drept cea mai mică unitate de măsură. Unicitatea intervalicii asigură în sfîrşit integrarea unor moduri noi în sfera modurilor tradiţionale, aceste moduri noi constituind în această tipologie o ramură şi nu un sistem de sine stătător. Posibilitatea de folosire îşi are locul deci în cadrul unui limbaj de sinteză.

Aceste concluzii constituie premiza studiului monografic de faţă.

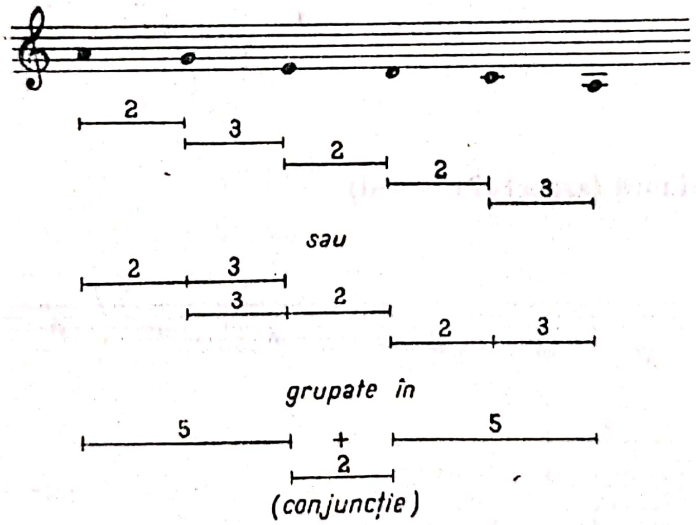
Legea „tăieturii de aur" *(sectio aurea)* este următoarea : *Distanţa totală (AB) se divide astfel (C) încît raportul dintre secţiunea mică (CB) şi cea mare (AC) să fie egal cu raportul dintre secţiunea mare (AC) şi totalitatea distanţei (AB).*



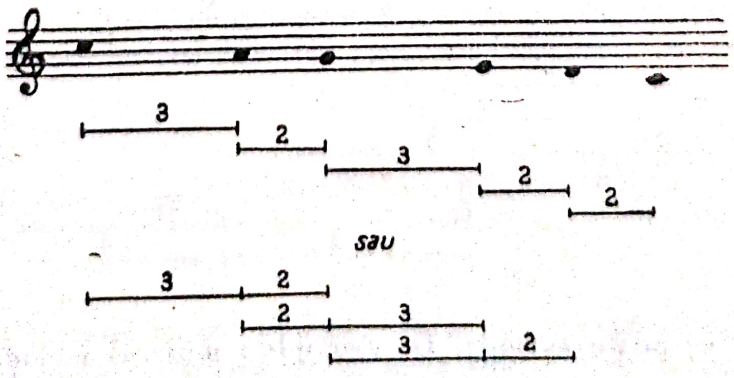
Astfel se obţine pentru secţiunea mare 0,618 şi pentru secţiunea mică 0,382 din totalul distanţei. Proporţiile, traduse în şir (Leonardo Fibonacci) pot fi exprimate prin numerele : 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55... n. Luînd drept unitate de măsură semitonul (1 = semiton) se obţin următoarele intervale : 2 = secundă mare, 3 = terţă mică, 5 = cvartă perfectă, 8 = sextă mică ş.a.m.d.

Să examinăm din acest unghi mai întîi proporţiile unor scări pentatonice :

(Unitate de măsură = 1/2 ton)



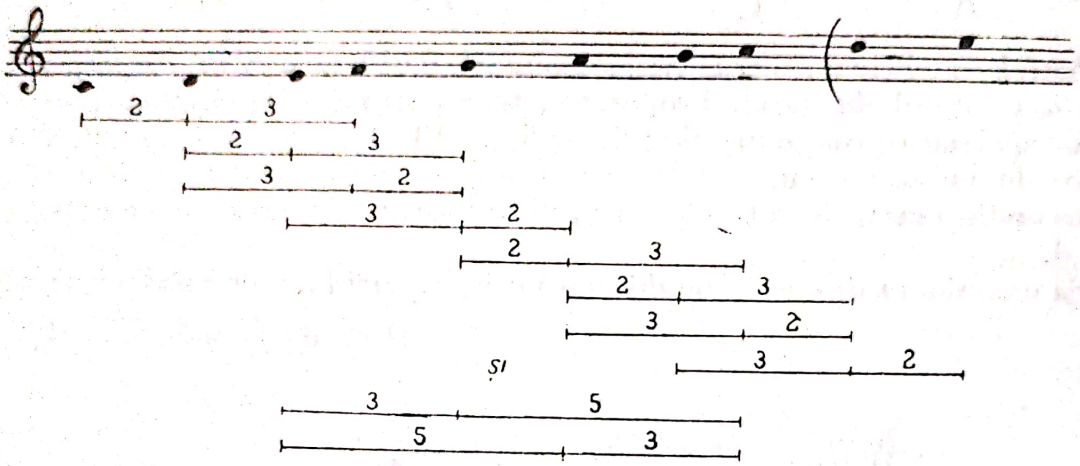
Examinăm o altă scară pentatonică :



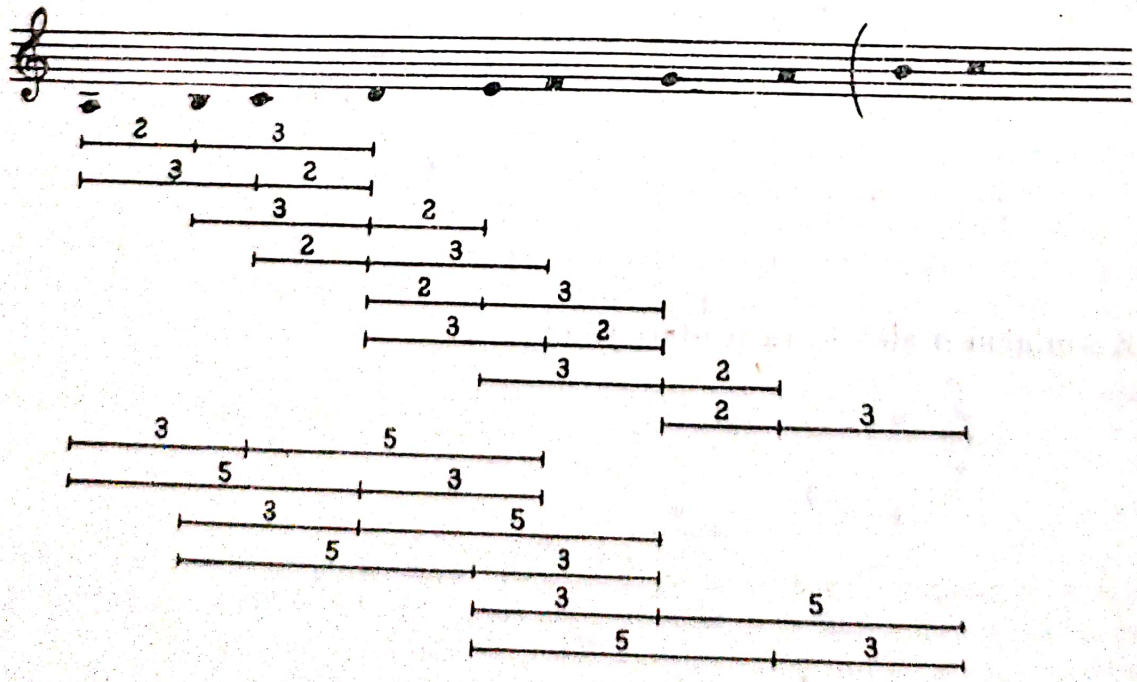
Lărgind cadrul, extindem comparaţia asupra modurilor diatonice.

Să examinăm mai întîi distribuţia treptelor în cadrul modului major. Cu ajutorul analizei, vom vedea că unele trepte distribuite în interiorul scării se află între ele în raporturi specifice legii „tăieturii de aur". Dacă aceste proporţii sînt prezente în cadrul scărilor diatonice de bază, atunci implicit, ele se vor afirma şi în cadrul discursului melodic ce pleacă de la utilizarea expresivă a treptelor constitutive.

(Unitate de măsură = 1/2 ton)

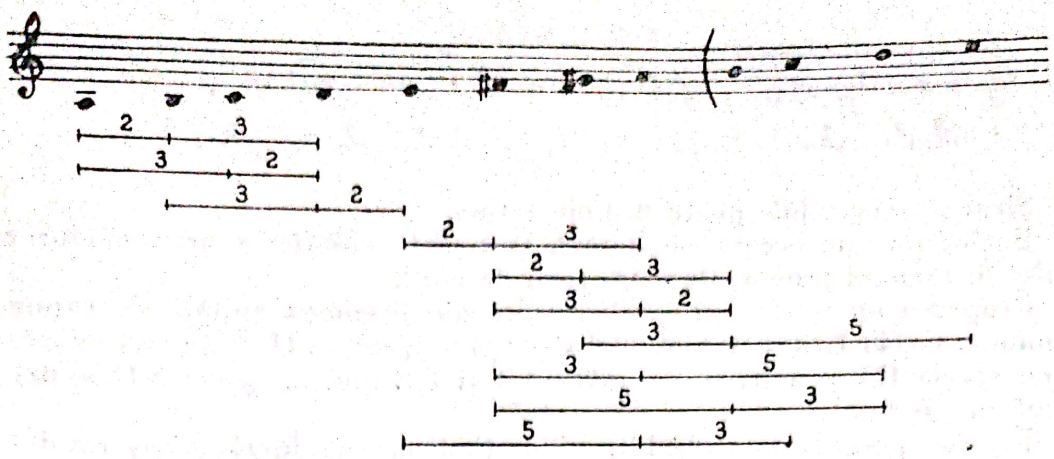


sau în relativa minoră (aspectul natural)

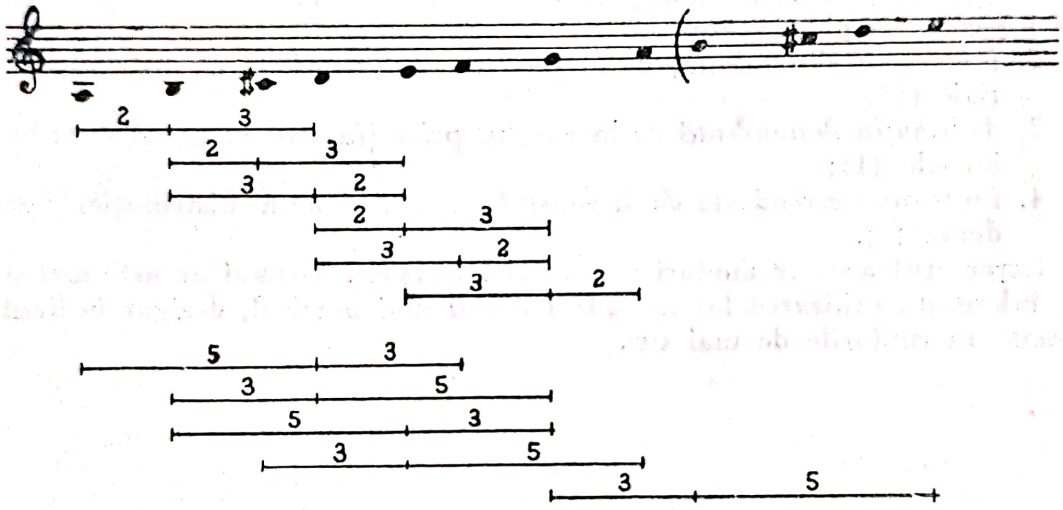


Comparaţia se poate extinde. De exemplu: minorul melodic

Scanned with OKEN Scanner

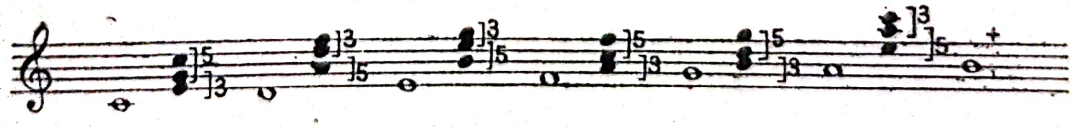


și scara major-minoră.



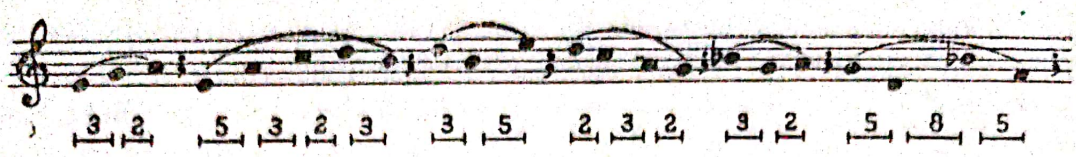
Deci în interiorul tipurilor de scări putem găsi un număr anumit de relații conform „tăieturii de aur". Desigur, locul și numărul acestora variază de la scară la scară.

În plus, răsturnarea I a trisonului major și răsturnarea II a trisonului imnor conțin de asemenea astfel de proporții (exceptînd treapta a VII-a).



Arpegiile acestor trepte le găsim în mod frecvent în discursul melodic, atît în muzica populară și clasică. De asemenea, și o sumă de celule în genul :

Scanned with OKEN Scanner



Şirul acestor celule poate fi mult extins.

Bazîndu-ne pe aceste constatări, trecem la descrierea unor moduri construite în temeiul proporţiilor „tăieturii de aur".

Gruparea modurilor pe specii rezultă din mărimea unităţii de expunere, şi anume : specia I = unitate de măsură 1/2 ton, specia II = unitate de măsură 1 ton, specia III = unitate de măsură 1 şi 1/2 ton, ... specia XII = unitate de măsură 6 tonuri.

Tipurile posibile în cadrul speciilor (indicate cu literă mică) rezultă din gruparea elementelor cîte 3, 4, 5, 6 etc.

Distribuţiile se pot efectua după două criterii :

A. Distribuţii cu raportări la sunetul fundamental (sublinierea centralismului tonal).

B. Distribuţii cu raportări de la treaptă la treaptă.

În general, *distribuţia iniţială* — (1) —, ascendentă, poate primi încă trei aspecte complementare :

2. *inversarea descendentă, de la punctul acut terminus* al distribuţiei iniţiale (1);
3. *distribuţia descendentă de la sunetul prim* (fundamental) al distribuţiei iniţiale (1);
4. *inversarea ascendentă de la sunetul grav terminus* al distribuţiei descendente (3).

Caracterul acestor moduri este intens melodic. Tocmai această melodicitate înlesneşte utilizarea lor în cadrul discursului muzical, desigur în limitele afirmate în rîndurile de mai sus.

Scanned with OKEN Scanner

MODURI

bazate pe proporţiile „tăieturii de aur“

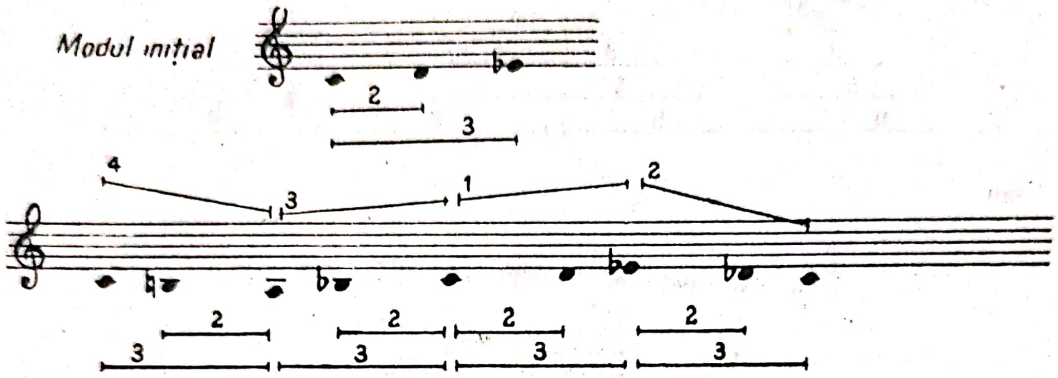
SPECIA I

— unitate de măsură = 1/2 ton —

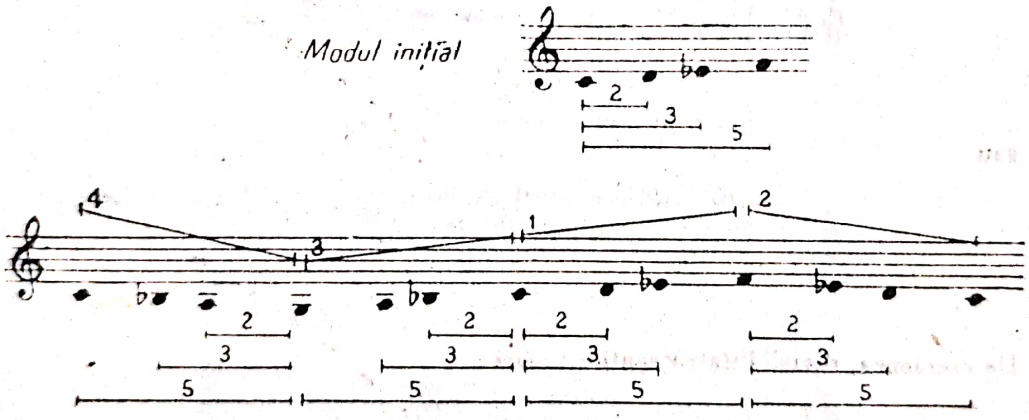
GRUPA A^1

(distribuţii cu raportări la sunetul fundamental)

Tipul |a|, ordinea de distribuţie : 2, 3.



Tipul |b|, ordinea de distribuţie : 2, 3, 5.

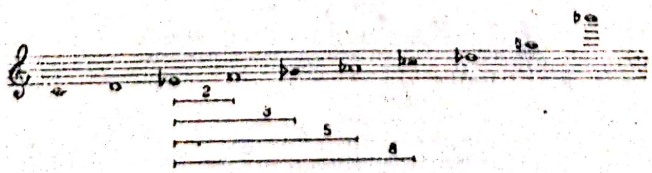


(A se vedea analogia cu modul minor natural : *sol*, *la*, *si* ♭, *do'*, *re'*, *mi* ♭', *fa'*.)

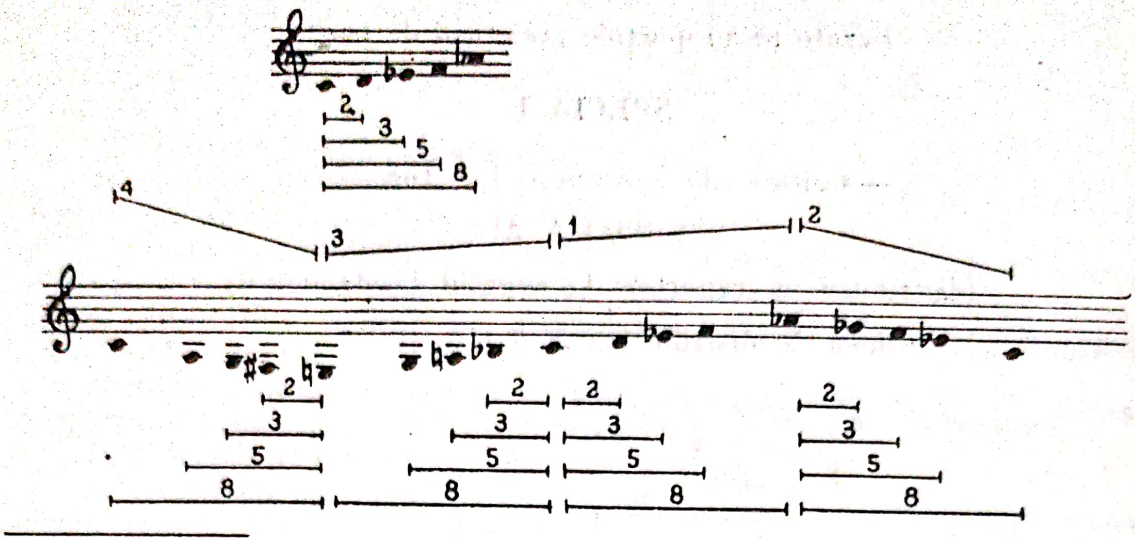
---

1. Modului iniţial i se pot asocia (intercala) sunete complementare. Temeiul : divizibilitatea spaţiilor.

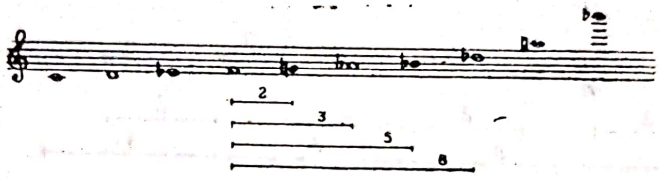
   De exemplu :



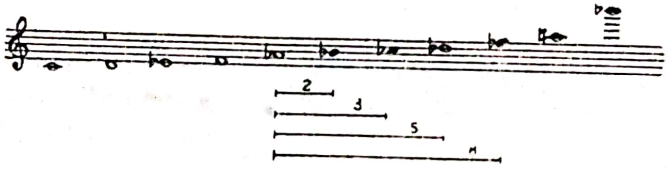
Tipul $\overline{|c|}$, ordinea de distribuţie : 2, 3, 5, 8.



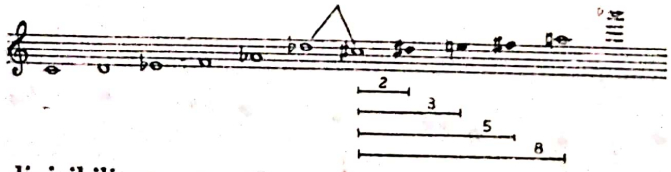
sau



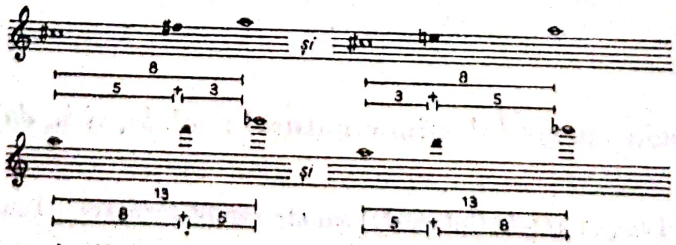
sau



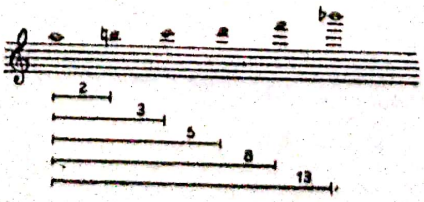
sau



De asemenea, divizibilitatea spaţiilor mari :

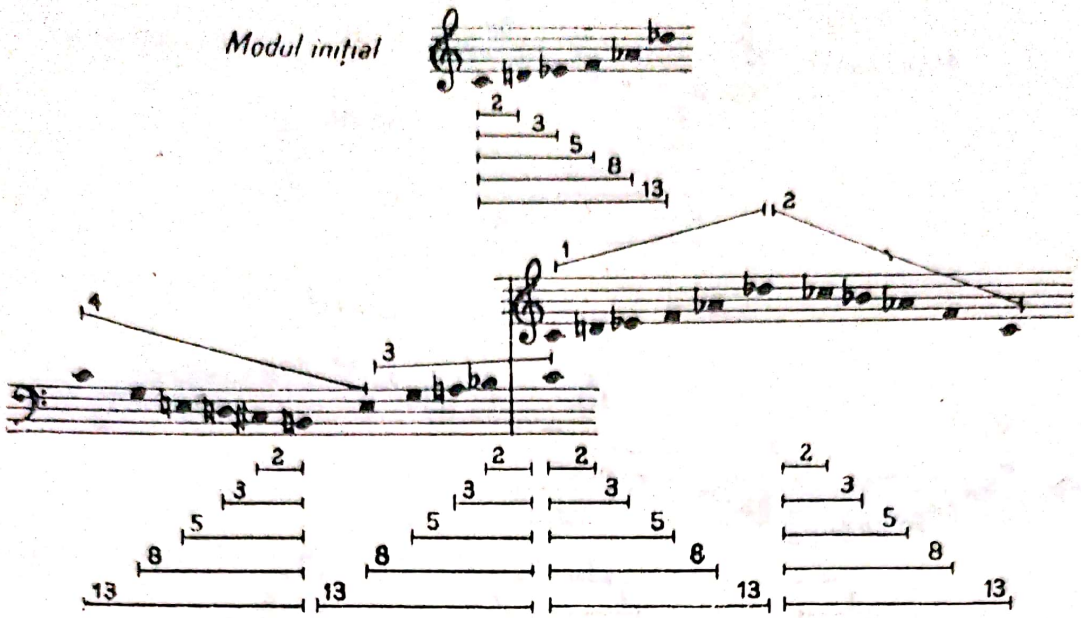


Divizibilitatea regiunii acute poate fi încă extinsă :

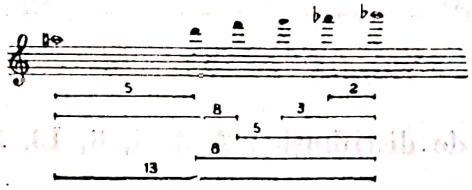


Scanned with OKEN Scanner

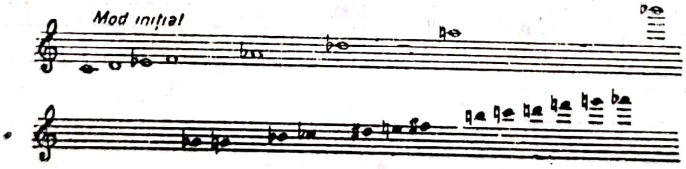
Tipul [d], ordinea de distribuţie : 2, 3, 5, 8, 13.



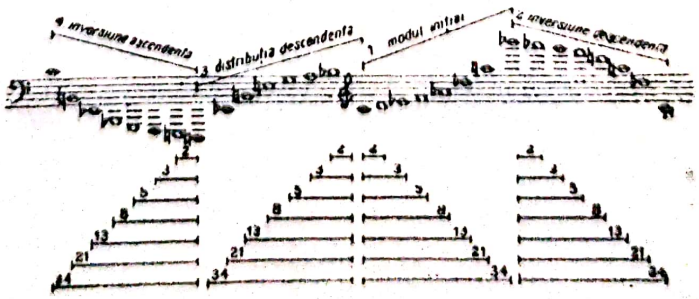
sau invers,



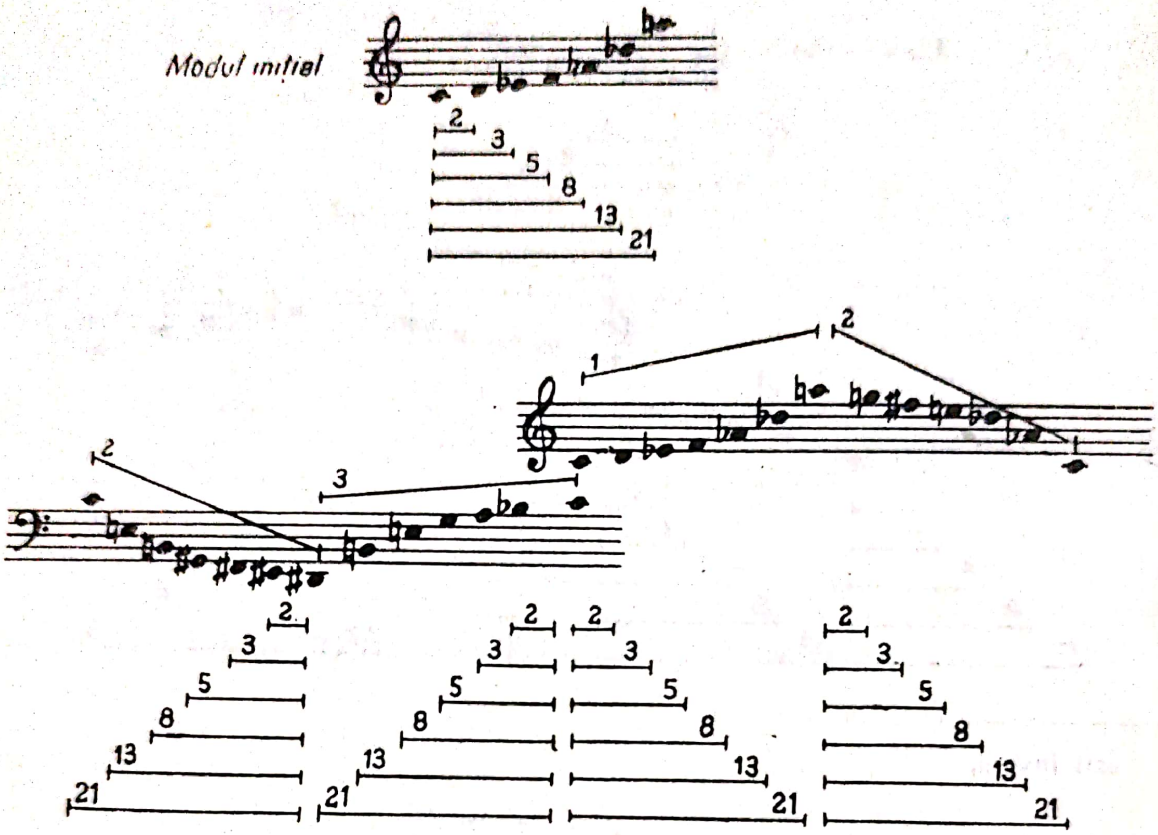
Adunînd elementele obţinute prin divizarea spaţiilor obţinem :



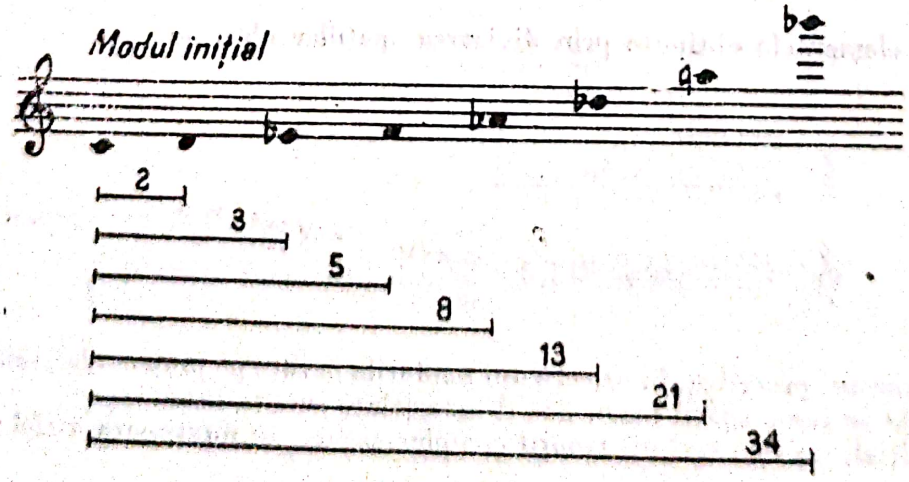
Pe baza acestui procedeu, în oricare din modurile bazate pe proporţiile „tăieturii de aur", acolo unde se ivesc spaţii mari, pot fi intercalate sunete secundare.
Modul iniţial, cu cele trei distribuţii complementare, se înfăţişează astfel :



Tipul [e], ordinea de distribuție: 2, 3, 5, 8, 13, 21.



Tipul [f], ordinea de distribuție: 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34.

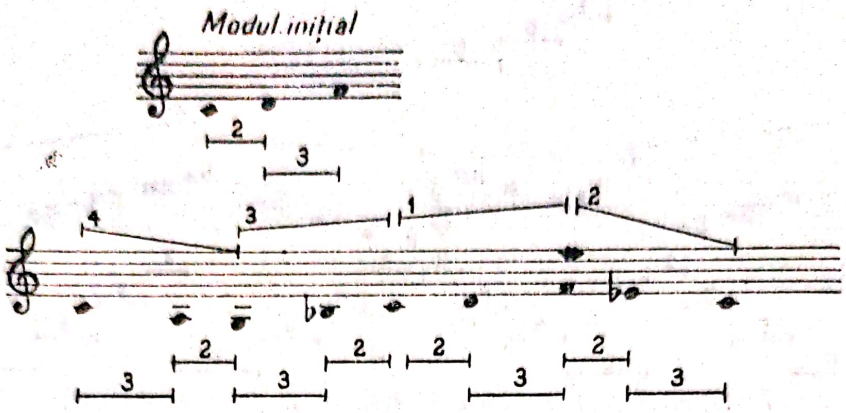


Scanned with OKEN Scanner

GRUPA B²

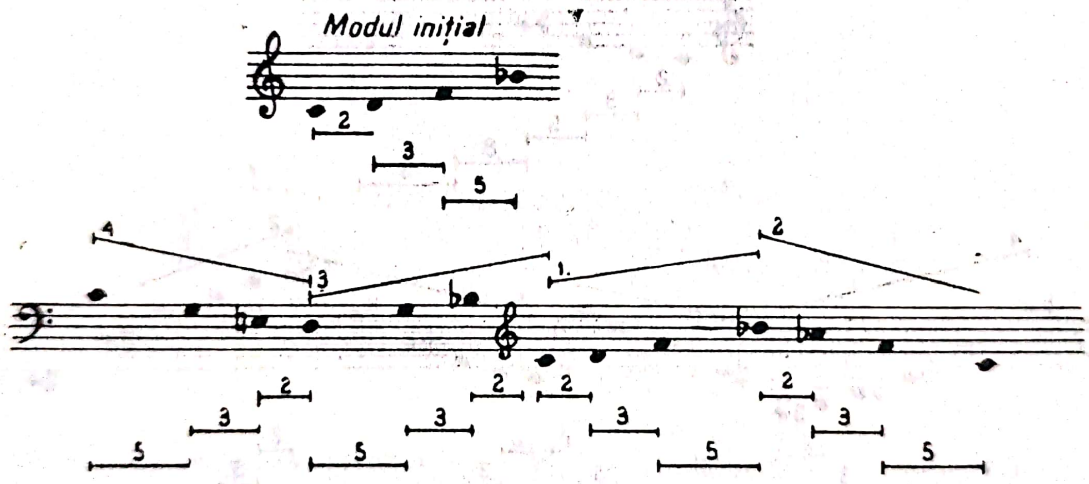
(distribuții cu raportări de la treaptă la treaptă)

Tipul [a], ordinea de distribuție : 2, 3.



(analogie cu modul minor natural)

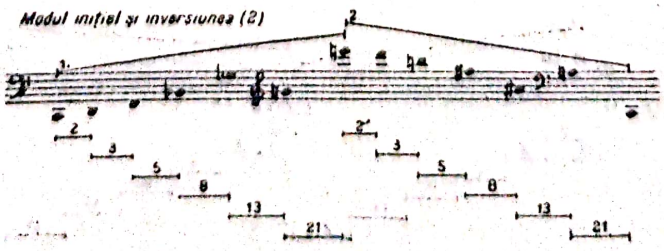
Tipul [b], ordinea de distribuție : 2, 3, 5.



(Adunînd treptele distribuite în 1 și 2 (sau 3 și 4) obținem o scară pentatonică anhemitonică : de exemplu *do'*, *re'*, *fa'*, *la* ♭', *si* ♭'.)

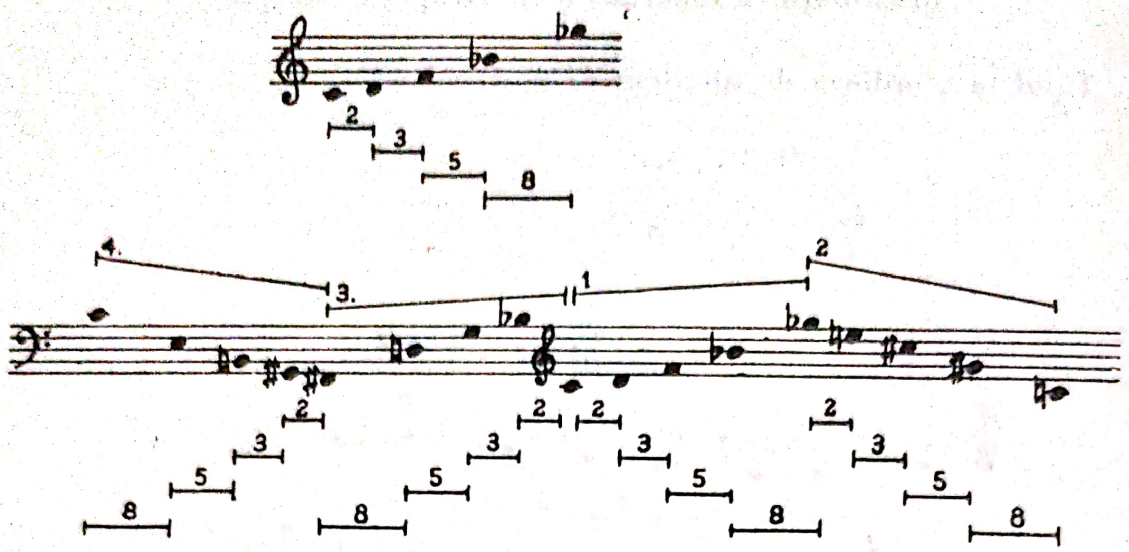
---

2. Spațiile mari se pot diviza conform principiului enunțat mai sus.

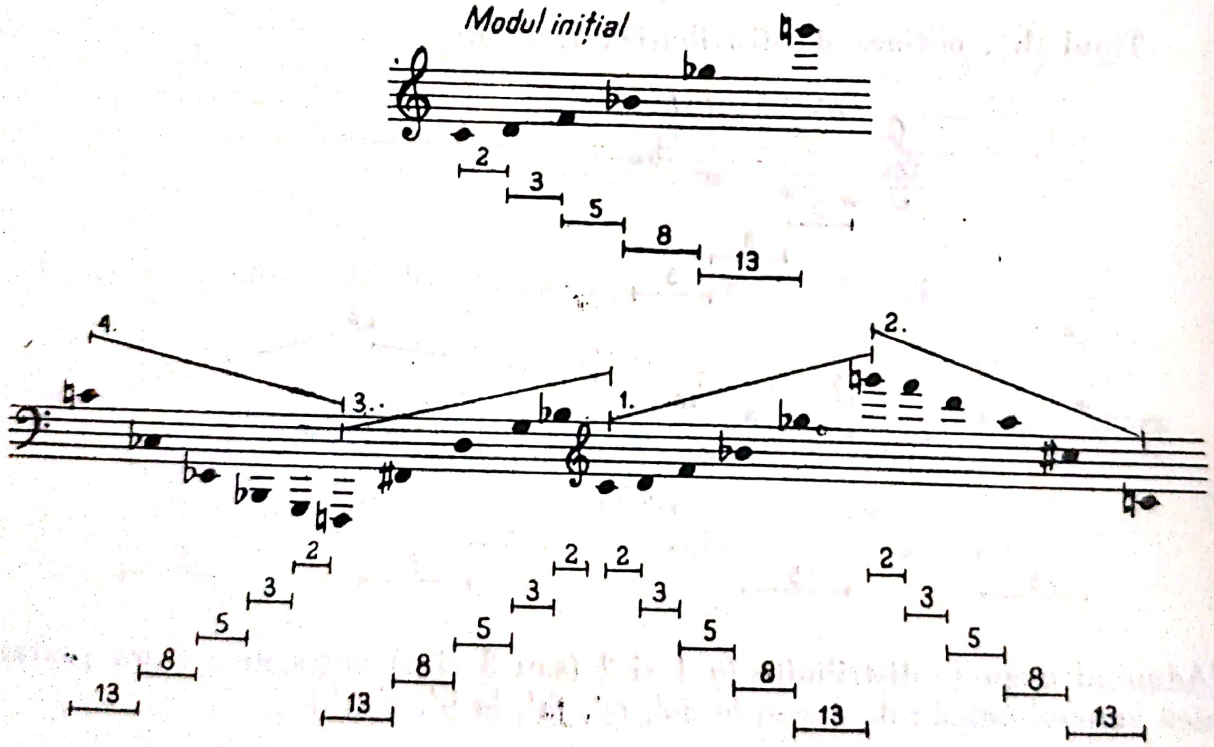


Scanned with OKEN Scanner

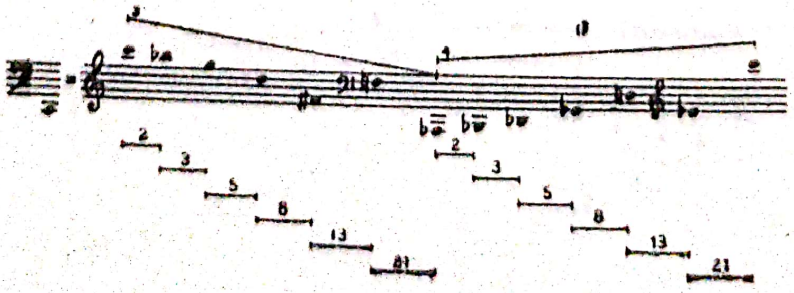
Tipul [c], ordinea de distribuţie : 2, 3, 5, 8.



Tipul [d], ordinea de distribuţie : 2, 3, 5, 8, 13.

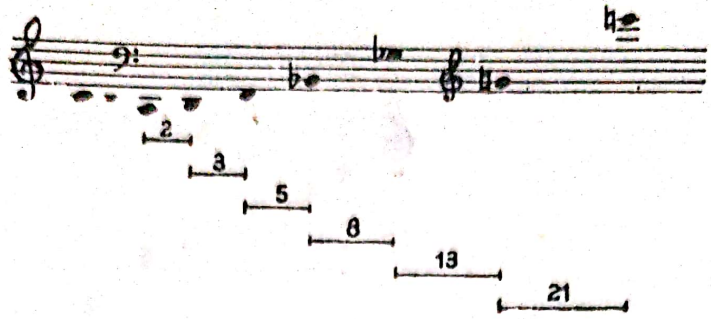


Mutînd fundamentala modului iniţial putem descrie şi modurile complementare 3 şi 4.



Scanned with OKEN Scanner

Tipul [e], ordinea de distribuție : 2, 3, 5, 8, 13, 21.



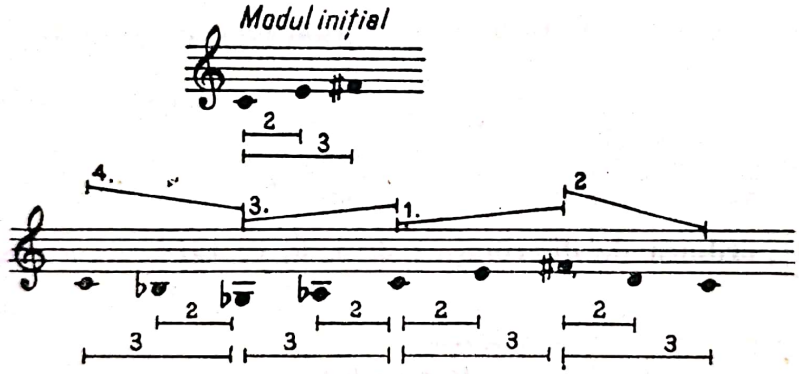
SPECIA II

— Unitate de măsură = 1 ton —

GRUPA A

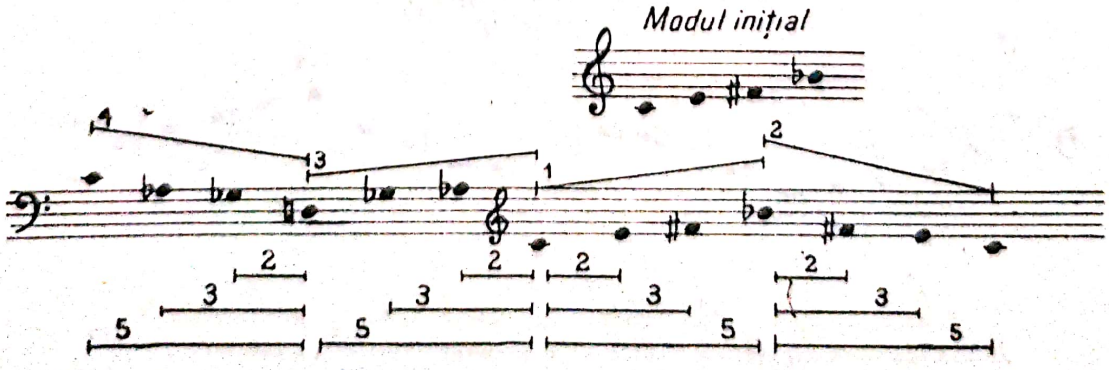
(distribuții cu raportări la sunetul fundamental)

Tipul [a], ordinea de distribuție : 2, 3.



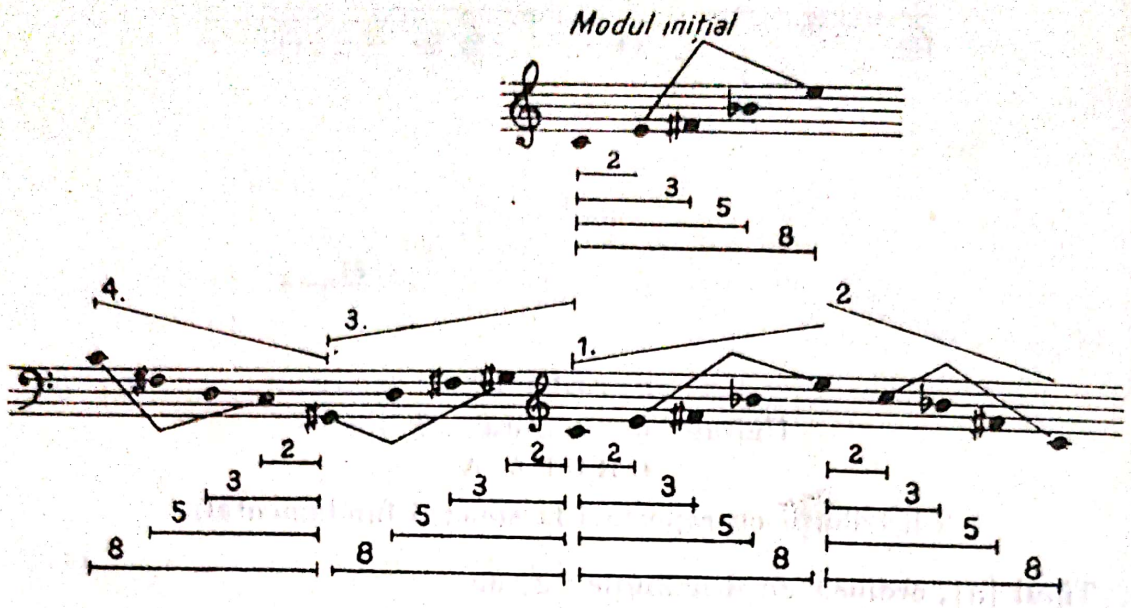
(Concordanță cu scara hexatonică : *sol* ♭, *la* ♭, *si* ♭, *do'*, *re'*, *mi'*, *fa* ♯.)

Tipul [b], ordinea de distribuție : 2, 3, 5.

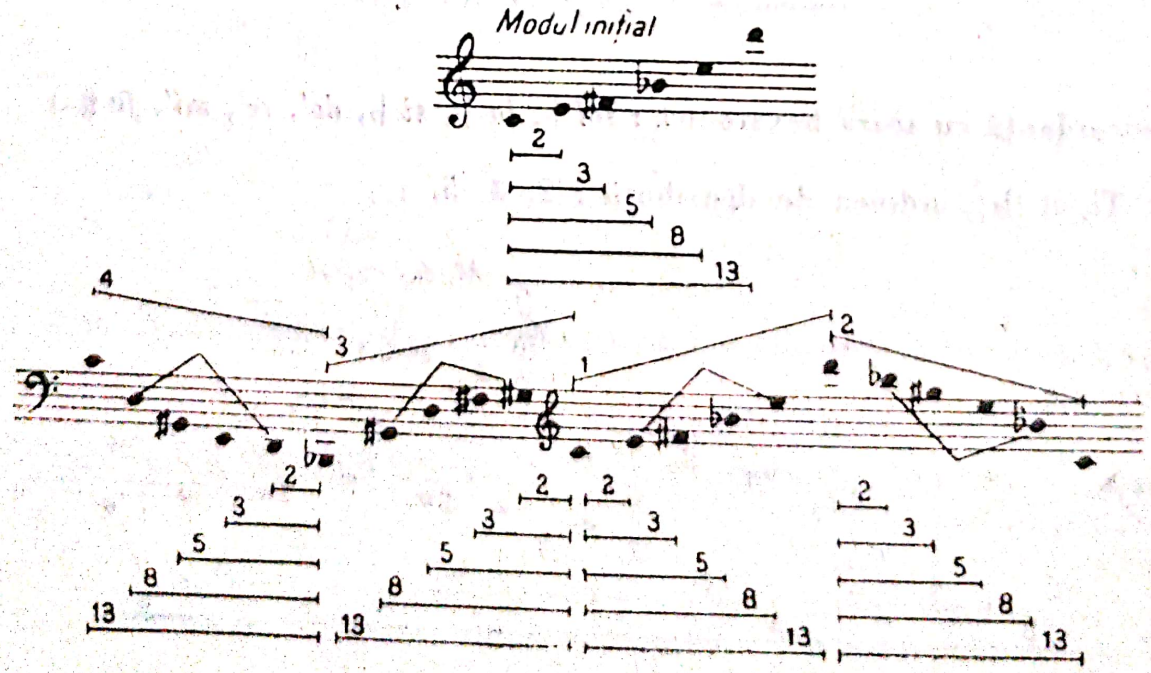


Scanned with OKEN Scanner

Tipul [c], ordinea de distribuție : 2, 3, 5, 8.

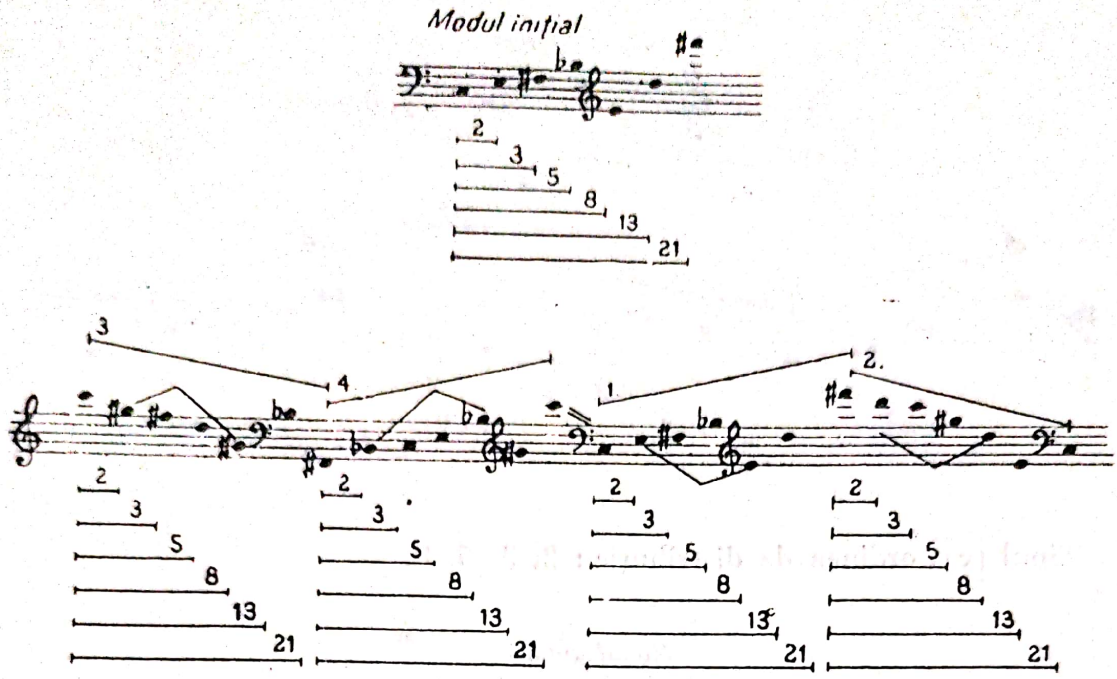


Tipul [d], ordinea de distribuție : 2, 3, 5, 8, 13.

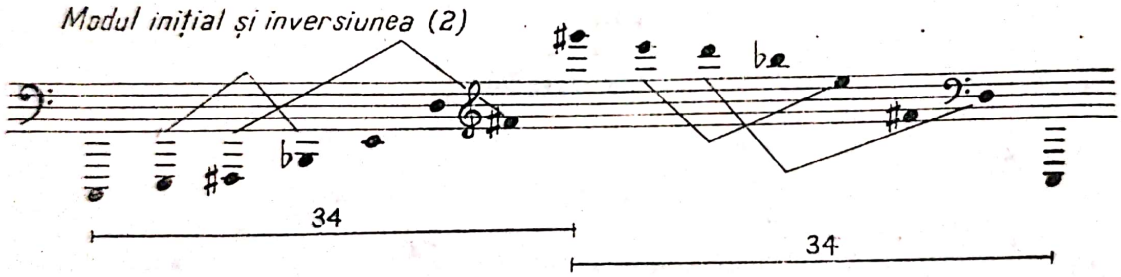


Scanned with OKEN Scanner

Tipul [e], ordinea de distribuție: 2, 3, 5, 8, 13, 21.



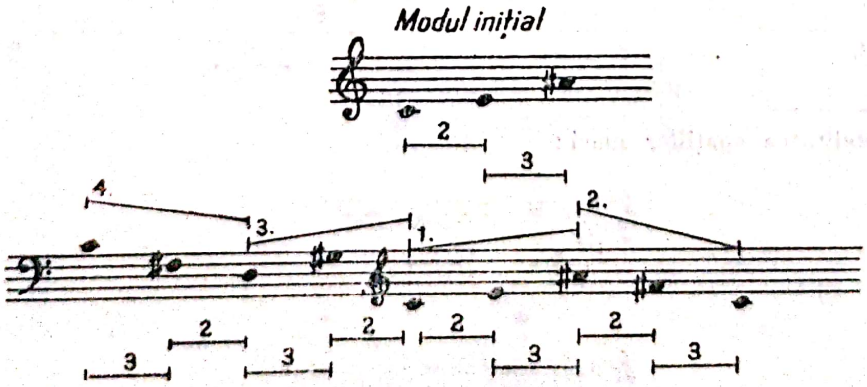
Tipul [f], ordinea de distribuție: 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34.



GRUPA B[3]

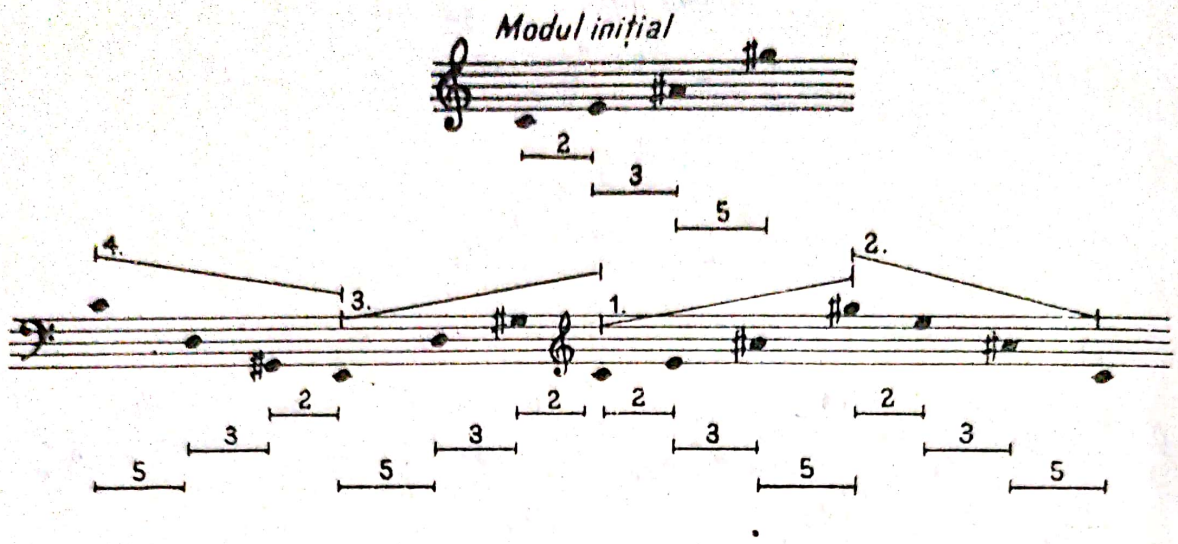
(distribuții de la treaptă la treaptă)

Tipul [a], ordinea de distribuție: 2, 3.

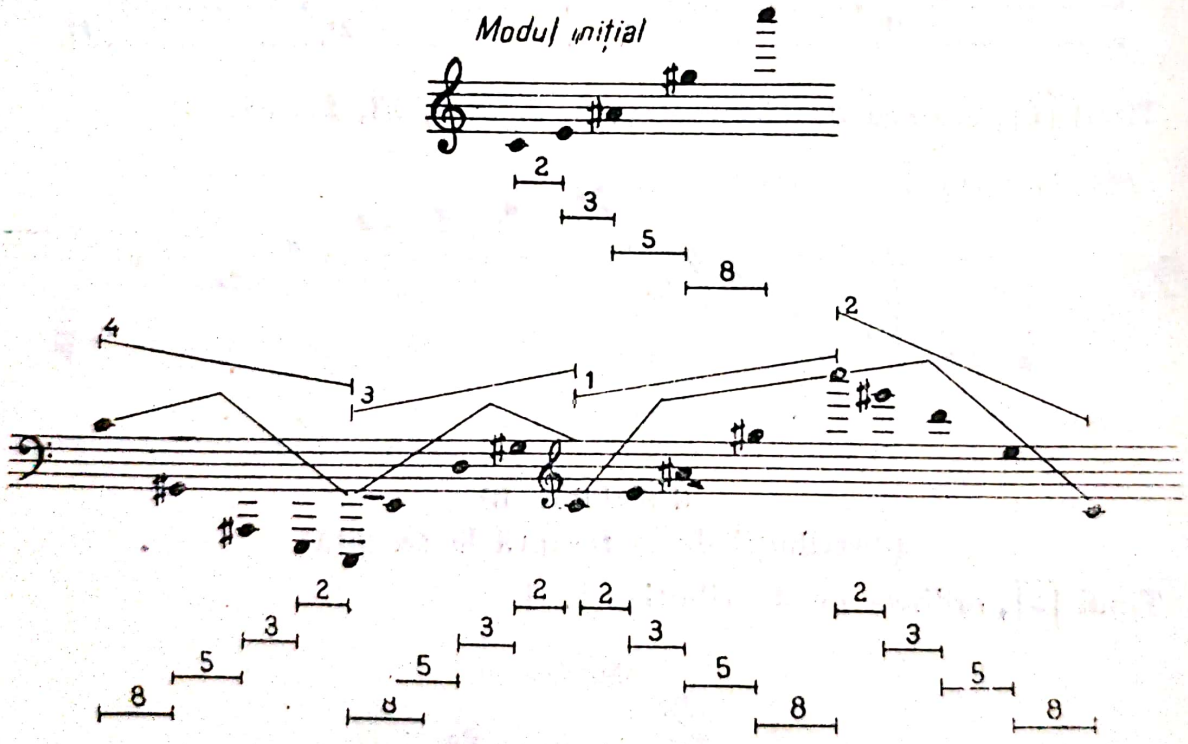


[3] Vezi nota din pag. 322

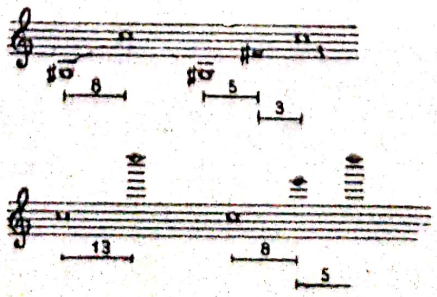
Tipul [b], ordinea de distribuție : 2, 3, 5.



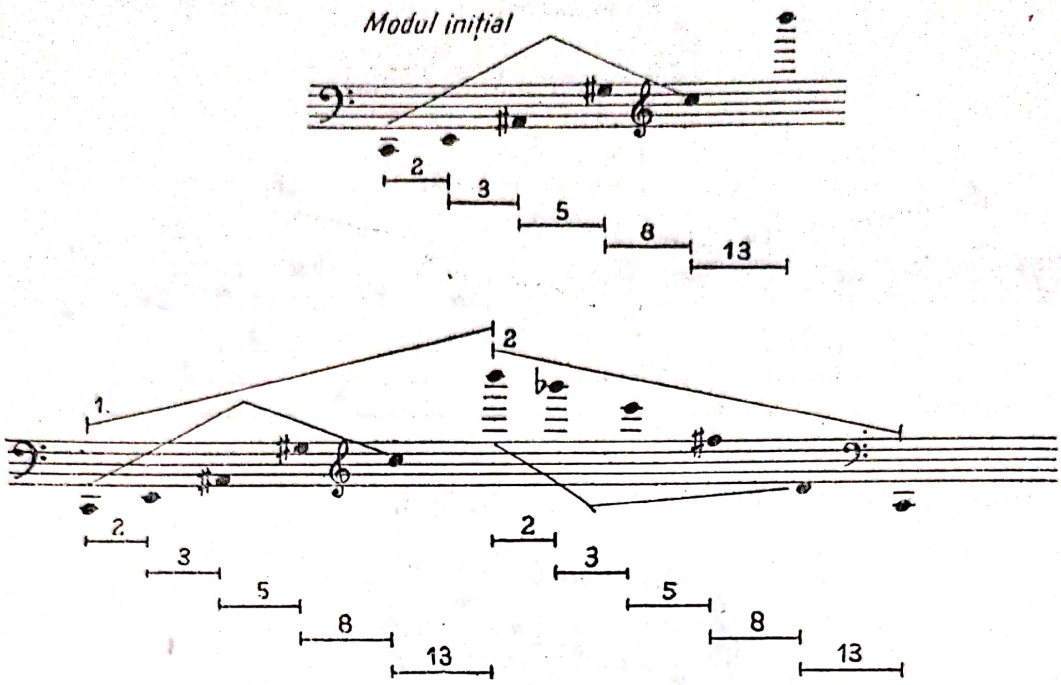
Tipul [c], ordinea de distribuție : 2, 3, 5, 8.



3. Divizibilitatea spațiilor mari :



Tipul [d], ordinea de distribuție : 2, 3, 5, 8, 13.



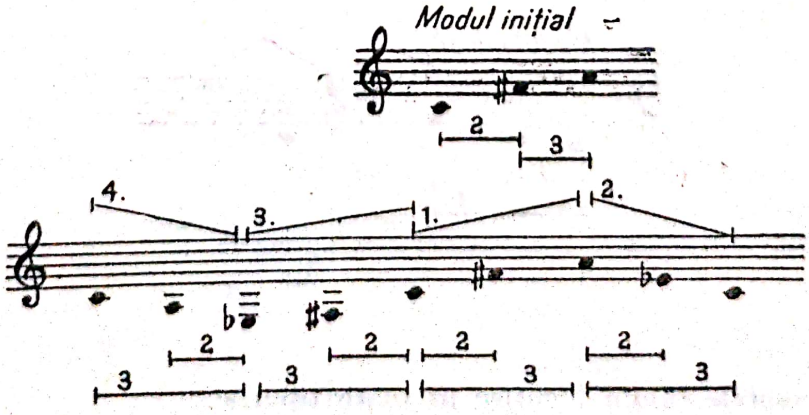
SPECIA III

— Unitatea de măsură = 1 și 1/2 ton —

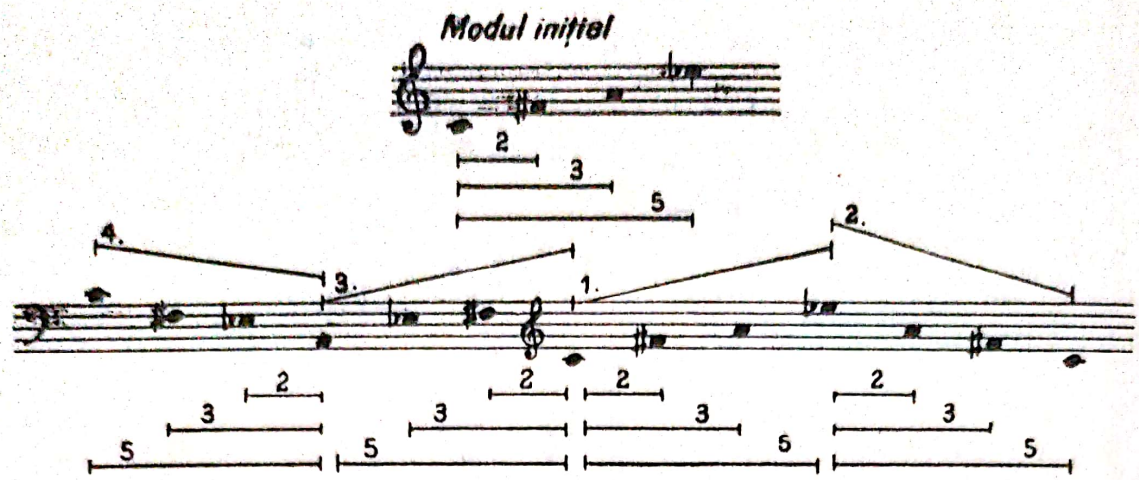
GRUPA A

(distribuții cu raportări la sunetul fundamental)

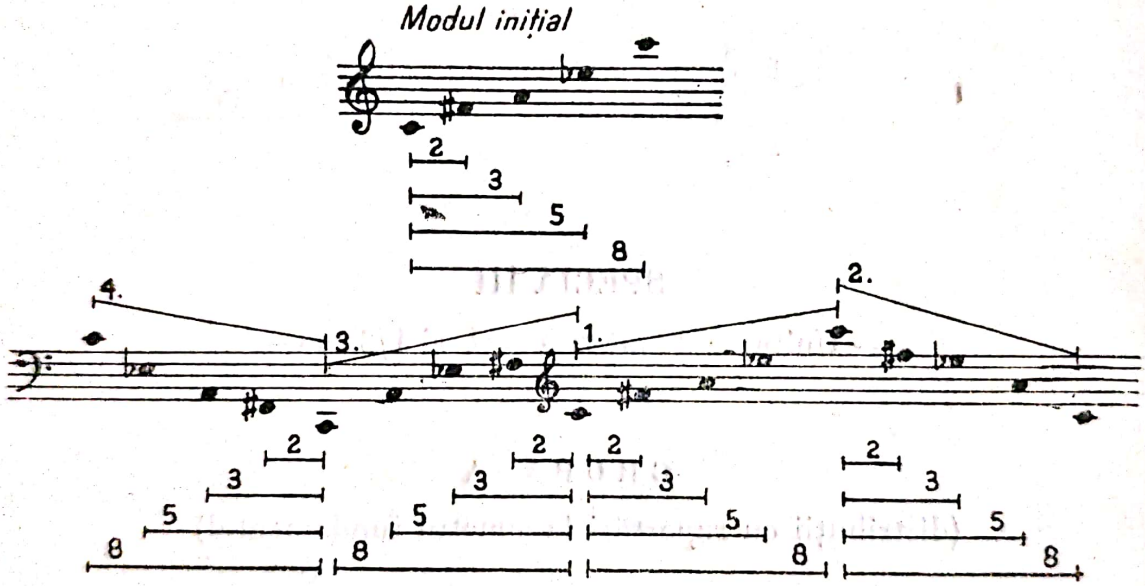
Tipul [a], ordinea de distribuție : 2, 3.



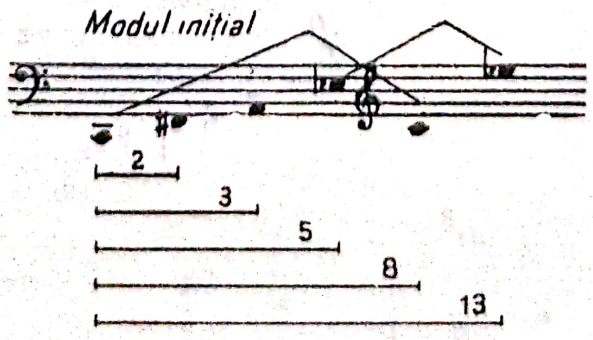
Tipul [b], ordinea de distribuție: 2, 3, 5.



Tipul [c], ordinea de distribuție: 2, 3, 5, 8.



Tipul [d], ordinea de distribuție: 2, 3, 5, 8, 13.

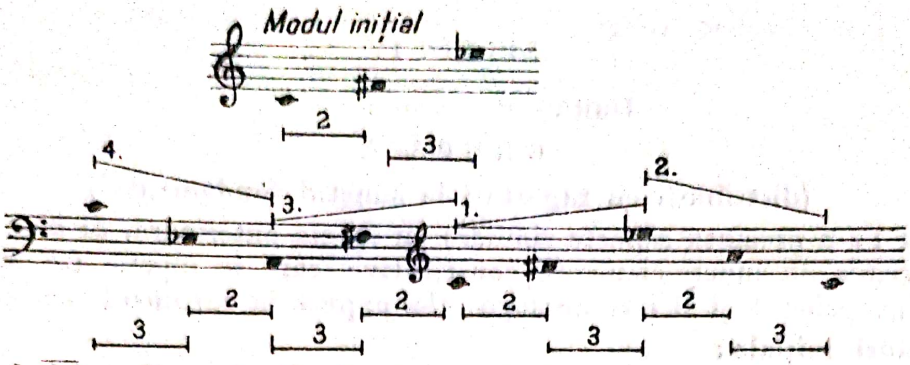


Componentele rămîn identice în toate tipurile.

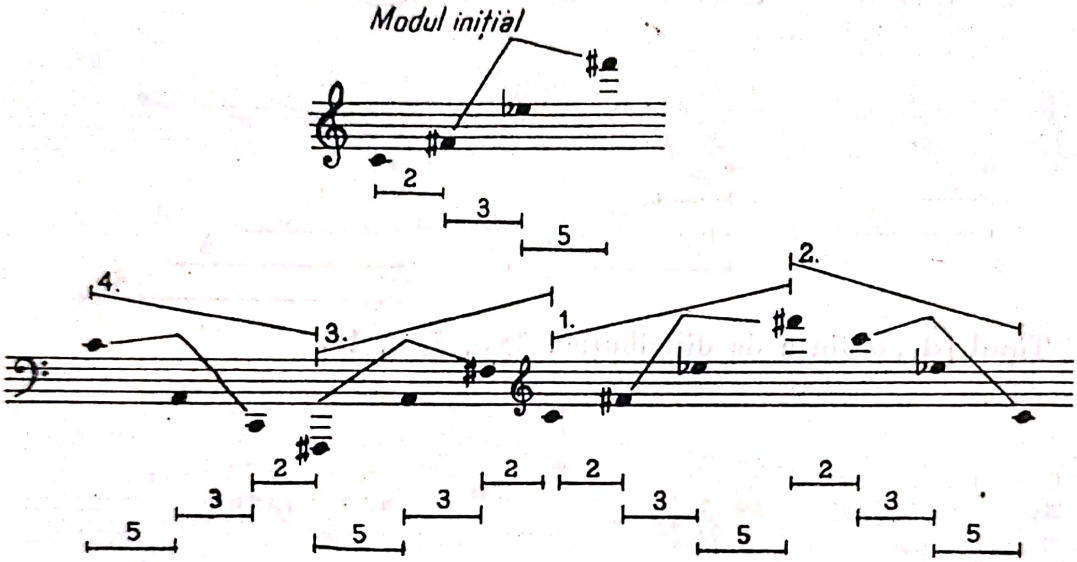
Scanned with OKEN Scanner

GRUPA B
(distribuţii cu raportări de la treaptă la treaptă)

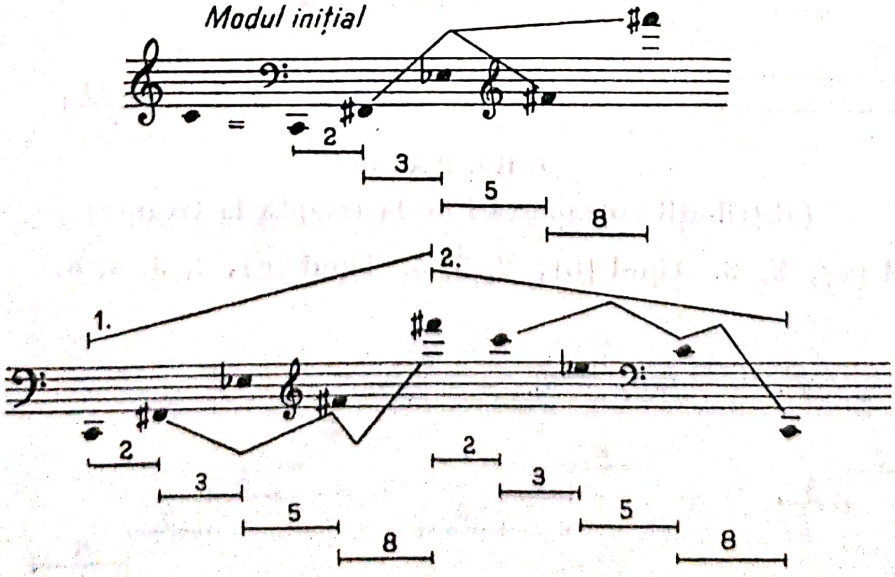
Tipul [a], ordinea de distribuţie : 2, 3.



Tipul [b], ordinea de distribuţie : 2, 3, 5.



Tipul [c], ordinea de distribuţie : 2, 3, 5, 8.



Scanned with OKEN Scanner

În specia a III-a, structurile *grupei B* nu aduc elemente noi. Sunetele apar într-o altă ordine, cantitatea treptelor dublate se modifică (a se compara cu tipurile *grupei A*).

SPECIA IV

— Unitate de măsură = 2 t. —

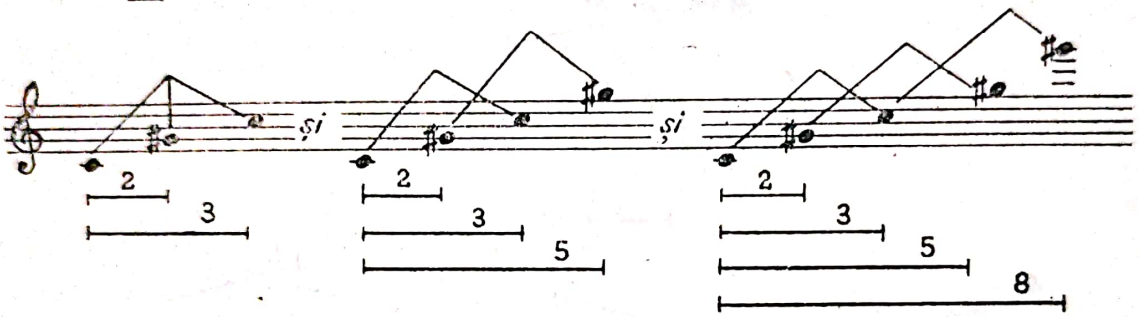
GRUPA A

(distribuţii cu raportări la sunetul fundamental)

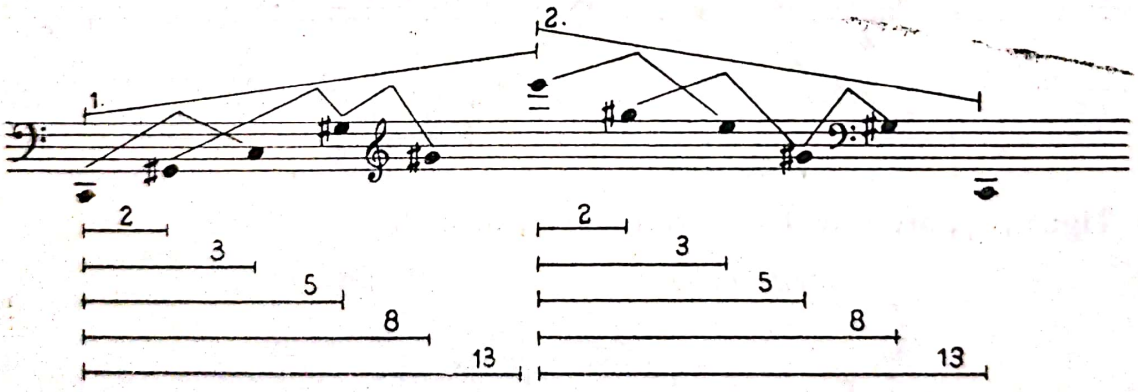
Specia a IV-a prezintă aspecte similare cu specia anterioară. Şi aici apare un număr redus de sunete-elemente constitutive care se repetă (se dublează). Relaţia grupelor A şi B este analogă celei expuse în cuprinsul speciei a III-a.

Moduri iniţiale :

Tipul |a|, 2, 3. Tipul |b|, 2, 3, 5. Tipul |c|, 2, 3, 5, 8.



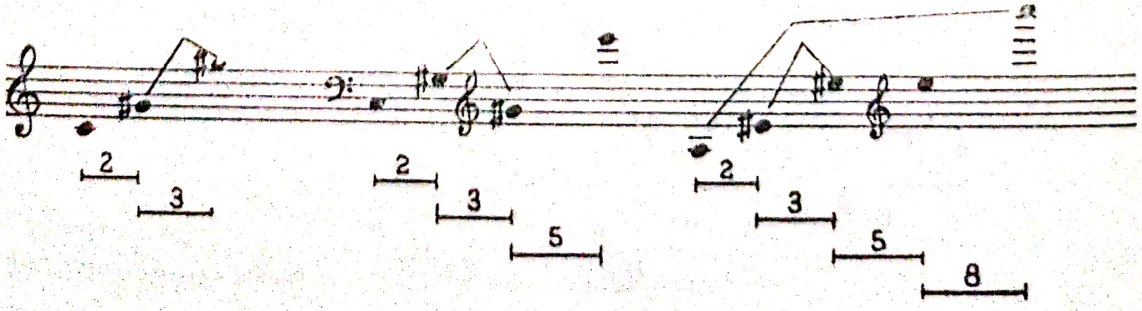
Tipul |d|, ordinea de distribuţie : 2, 3, 5, 8, 13.



GRUPA B

(distribuţii cu raportări de la treaptă la treaptă)

Tipul |a|, 2, 3. Tipul |b|, 2, 3, 5. Tipul |c|, 2, 3, 5, 8.



Scanned with OKEN Scanner

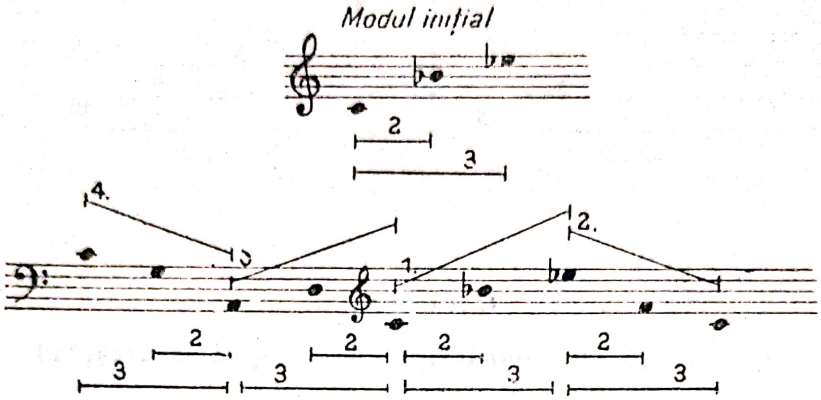
SPECIA V

— Unitate de măsură = 2 şi 1/2 t —

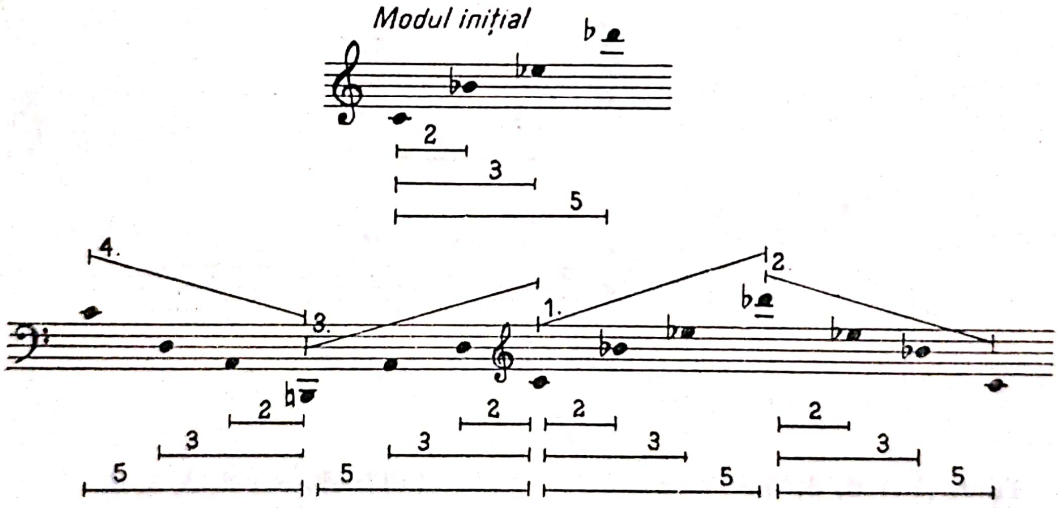
GRUPA A

(distribuţii cu raportări la sunetul fundamental)

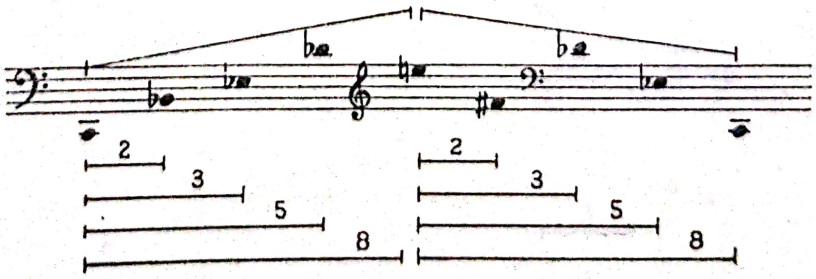
Tipul |a|, ordinea de distribuţie : 2, 3.



Tipul |b|, ordinea de distribuţie : 2, 3, 5.

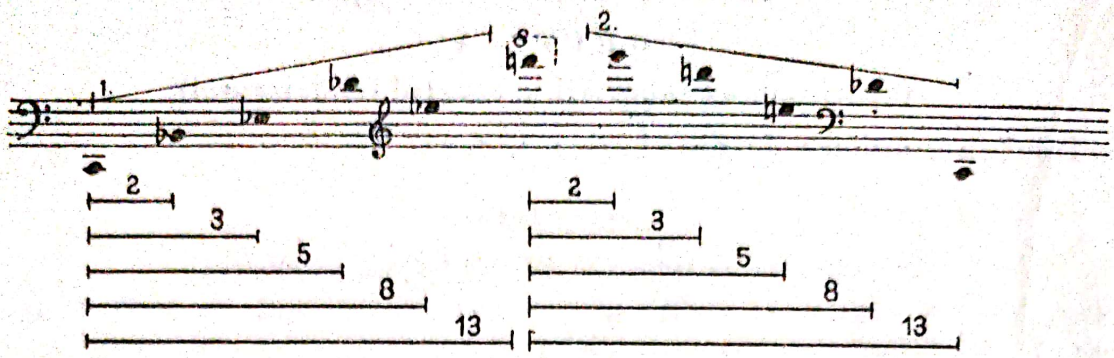


Tipul |c|, ordinea de distribuţie : 2, 3, 5, 8.



Scanned with OKEN Scanner

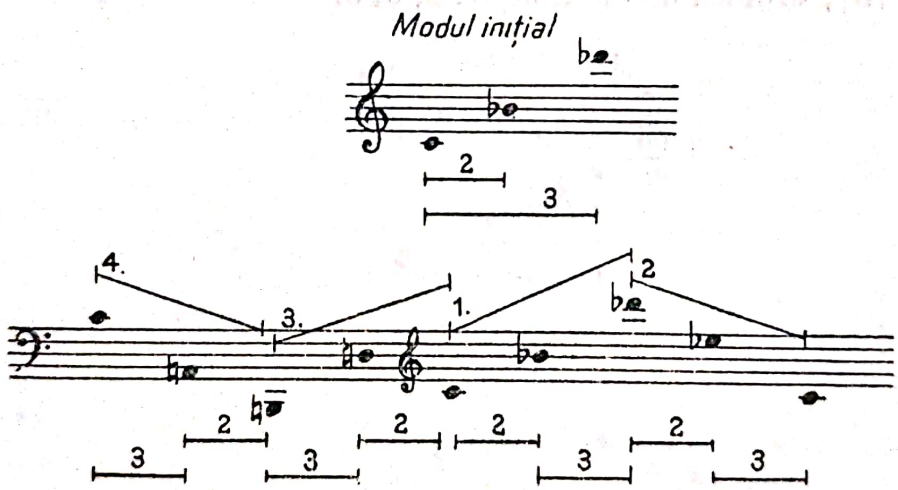
Tipul [d], ordinea de distribuție : 2, 3, 5, 8, 13.



GRUPA B

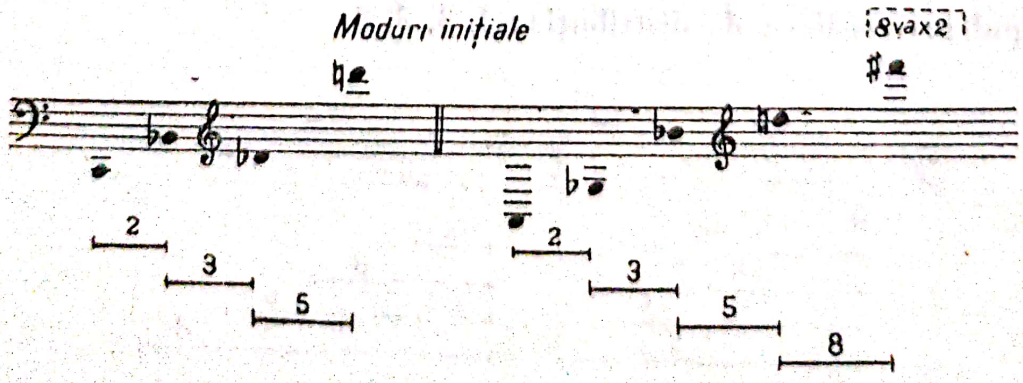
(distribuții cu raportări de la treaptă la treaptă)

Tipul [a], ordinea de distribuție : 2, 3.



Tipul [b], 2, 3, 5.

Tipul [c], 2, 3, 5, 8.



SPECIA VI

— Unitate de măsură = 3 t. —

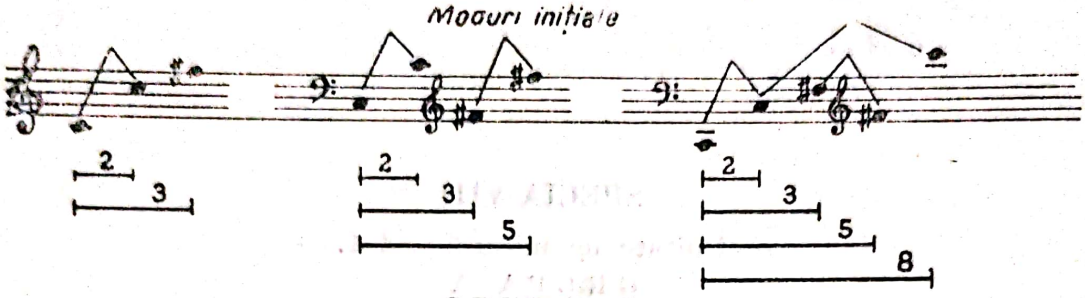
GRUPA A

(distribuţii cu raportări la sunetul fundamental)

Pentru speciile mari, ce incumbă spaţii extinse, menţionez doar modurile iniţiale. La nevoie, distribuţiile complementare (2, 3, 4) se pot obţine pe baza celor expuse la speciile precedente.

Moduri iniţiale :

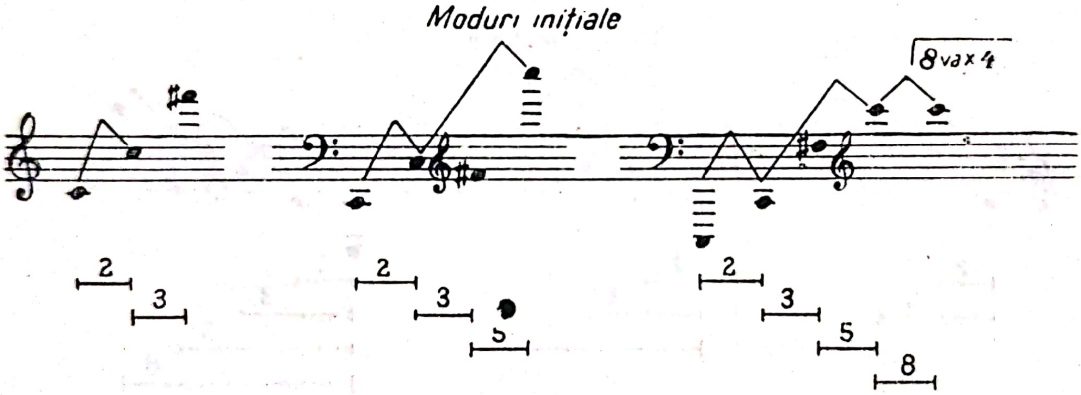
Tipul |a|, 2, 3. Tipul |b|, 2, 3, 5. Tipul |d|, 2, 3, 5, 8.



GRUPA B

(distribuţii cu raportări de la treaptă la treaptă)

Tipul |a|, 2, 3. Tipul |b|, 2, 3, 5. Tipul |d|, 2, 3, 5, 8.



SPECIA VII

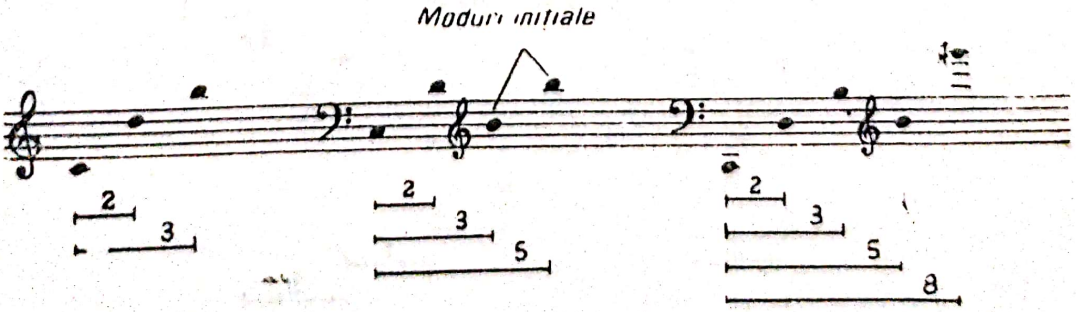
— Unitate de măsură = 3 şi 1/2 t. —

GRUPA A

(distribuţii cu raportări la sunetul fundamental)

Moduri iniţiale :

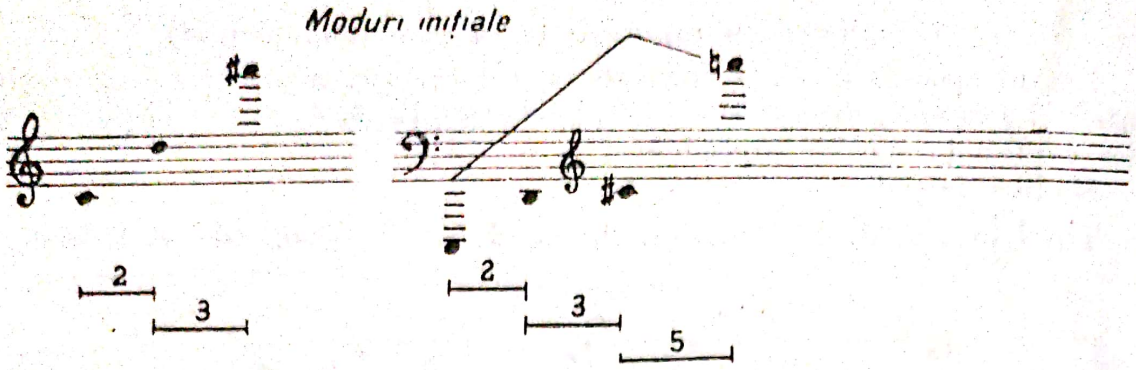
Tipul |a|, 2, 3. Tipul |b|, 2, 3, 5. Tipul |c|, 2, 3, 5, 8.



Scanned with OKEN Scanner

GRUPA B

(distribuții cu raportări de la treaptă la treaptă)



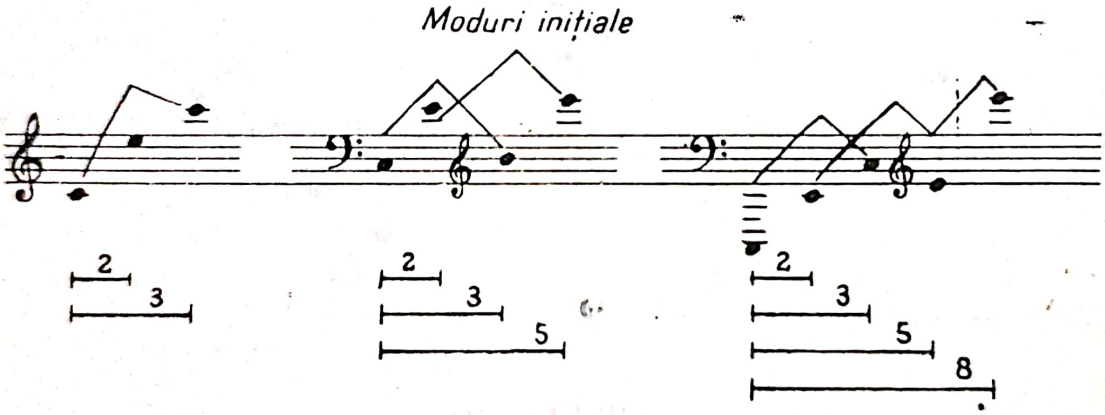
SPECIA VIII

— Unitate de măsură = 4 t. —

GRUPA A

(distribuții cu raportări la sunetul fundamental)

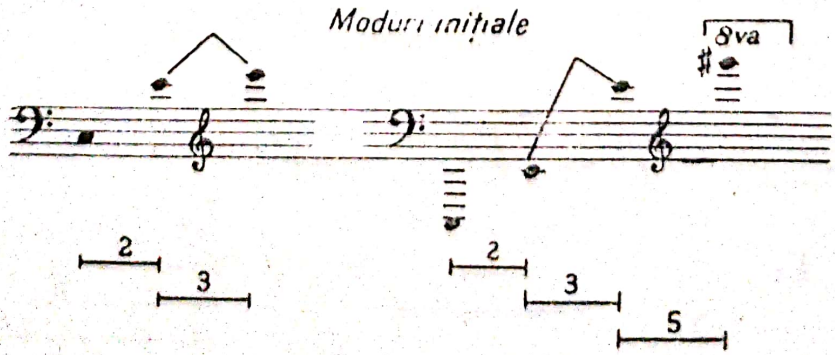
Tipul [a], 2, 3. Tipul [b], 2, 3, 5. Tipul [c], 2, 3, 5, 8.



GRUPA B

(distribuții cu raportări de la treaptă la treaptă)

Tipul [a], 2, 3. Tipul [b], 2, 3, 5.



Scanned with OKEN Scanner

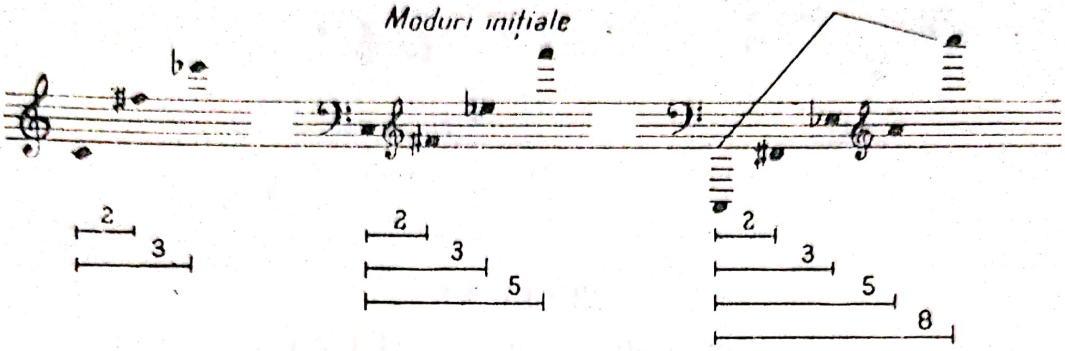
SPECIA IX

— Unitate de măsură = 4 și 1/2 t. —

GRUPA A

(distribuții cu raportări la sunetul fundamental)

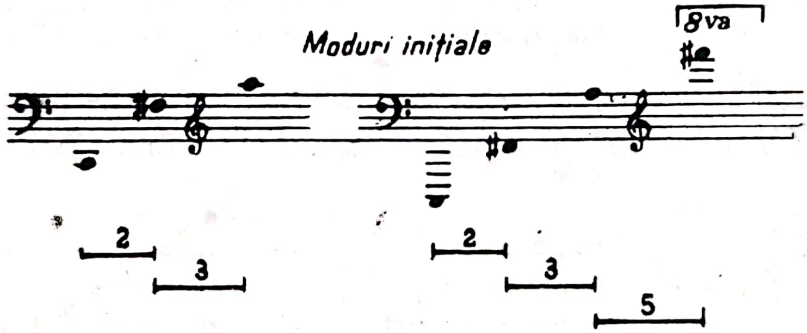
Tipul [a], 2, 3. Tipul [b], 2, 3, 5. Tipul [d], 2, 3, 5, 8.



GRUPA B

(distribuții cu raportări de la treaptă la treaptă)

Tipul [a], 2, 3. Tipul [b], 2, 3, 5.



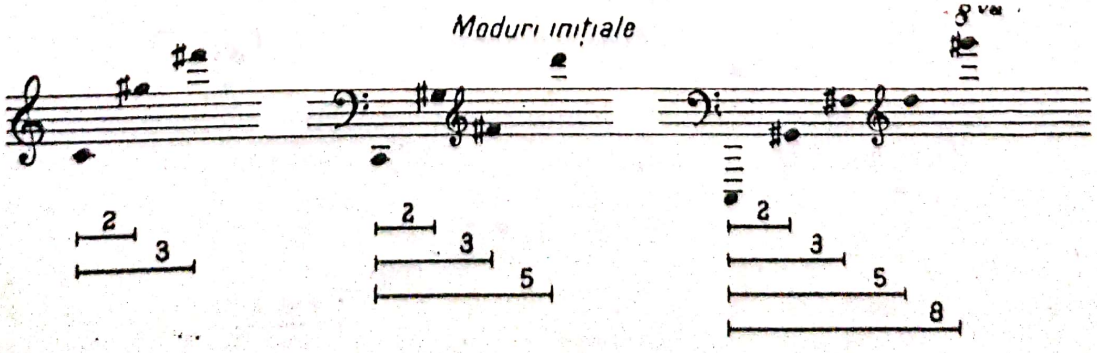
SPECIA X

— Unitate de măsură = 5 t. —

GRUPA A

(distribuții cu raportări la sunetul fundamental)

Tipul [a], 2, 3. Tipul [b], 2, 3, 5. Tipul [c], 2, 3, 5, 8.

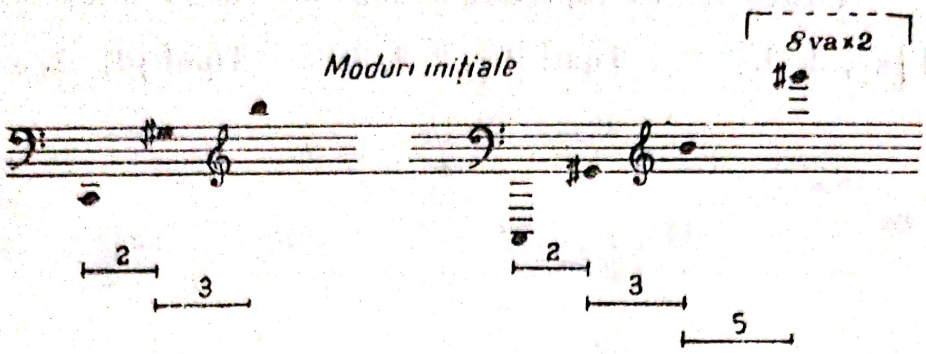


Scanned with OKEN Scanner

GRUPA B

(distribuții cu raportări de la treaptă la treaptă)

Tipul |a|, 2, 3. Tipul |b|, 2, 3, 5.



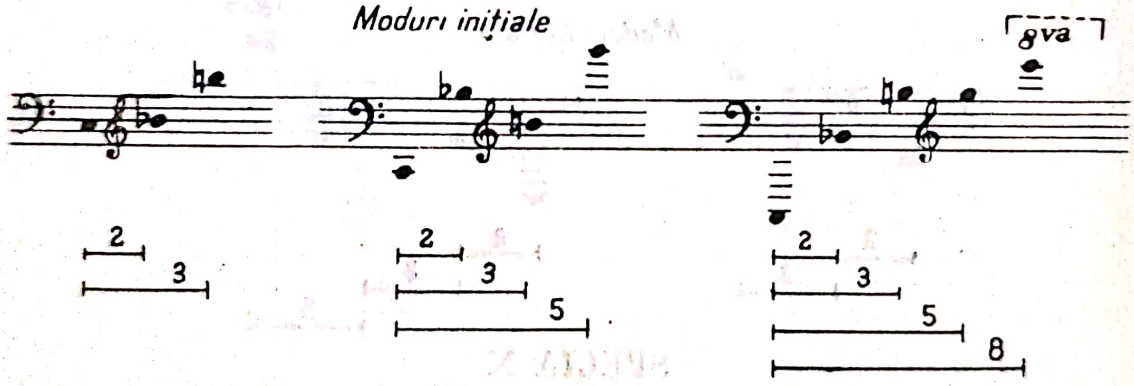
SPECIA XI

— Unitate de măsură = 5 și 1/2 t. —

GRUPA A

(distribuții cu raportări la sunetul fundamental)

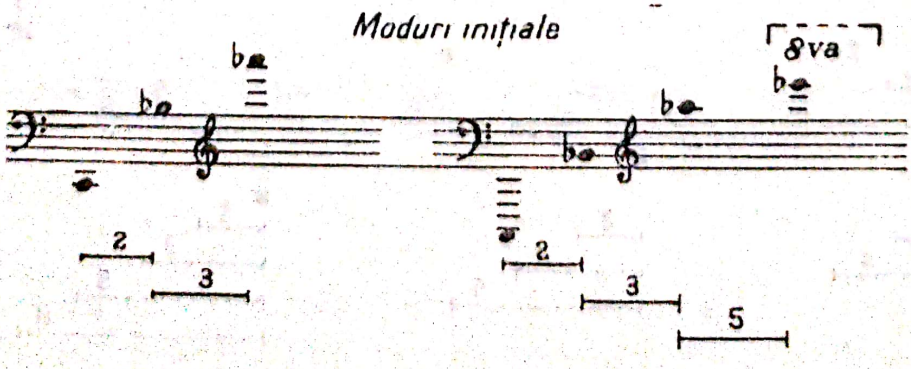
Tipul |a|, 2, 3. Tipul |b|, 2, 3, 5. Tipul |c|, 2, 3, 5, 8.



GRUPA B

(distribuții cu raportări de la treaptă la treaptă)

Tipul |a|, 2, 3. Tipul |b|, 2, 3, 5.



Scanned with OKEN Scanner

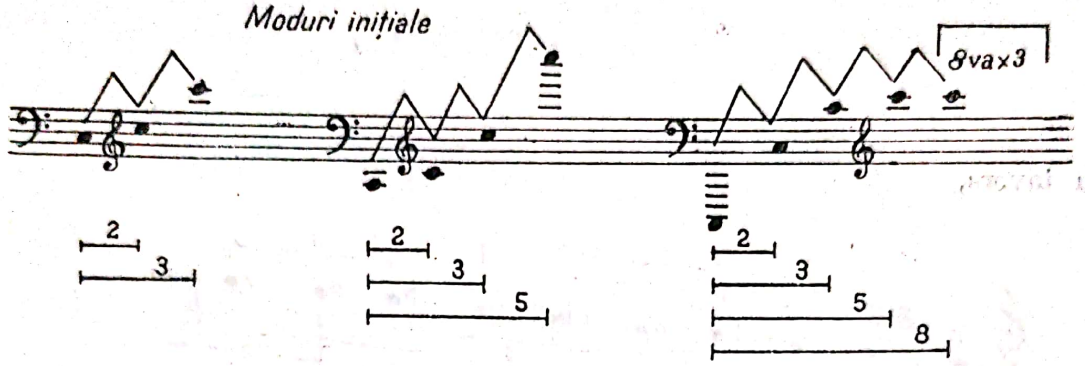
SPECIA XII

— Unitate de măsură = 6 t. —

GRUPA A

(distribuții cu raportări la sunetul fundamental)

Tipul [a], 2, 3. Tipul [b], 2, 3, 5. Tipul [c], 2, 3, 5, 8.

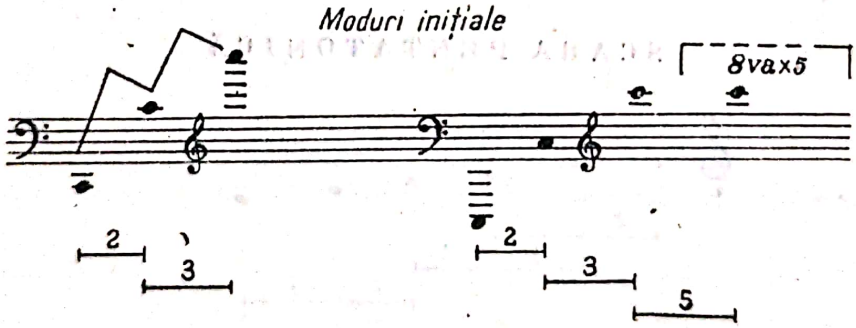


Cu specia XII se închide ciclul. Aici apare numai sunetul inițial reprezentat la octave. La fel în grupa B.

GRUPA B

(distribuții cu raportări de la treaptă la treaptă)

Tipul [a], 2, 3. Tipul [b], 2, 3, 5.

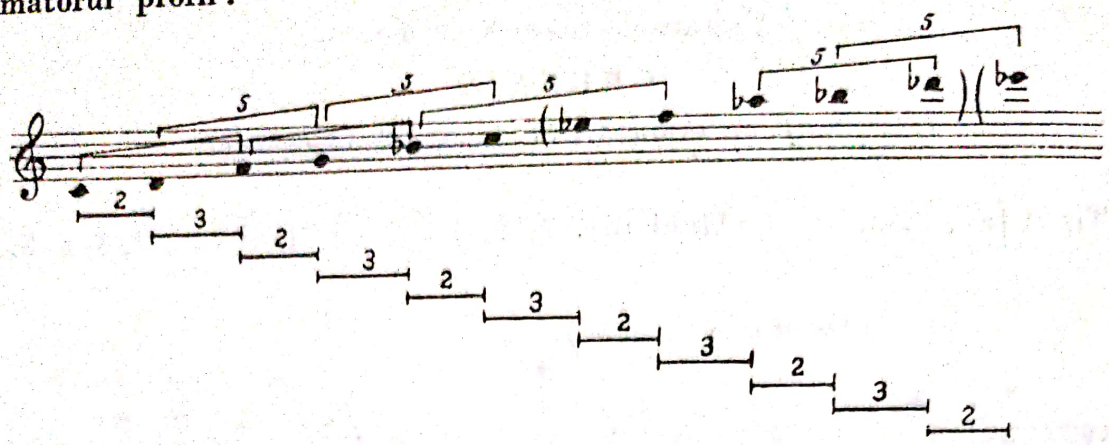


Față de ordinea și tipurile cuprinse în specii, putem găsi, pentru *grupa B* (raportări de la treaptă la treaptă) diferite variante de distribuție.

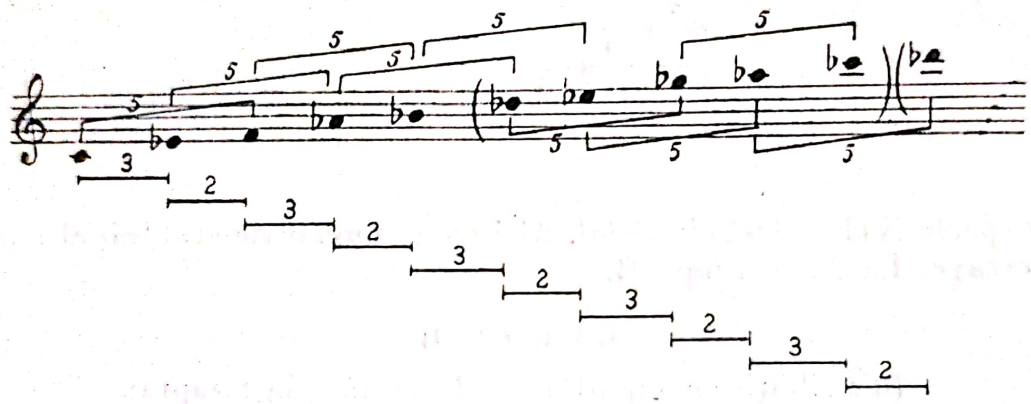
Ele se bazează pe expunerea succesivă a unor tipuri de proporții. De exemplu: (2 : 3) (2 : 3); (3 : 2) (3 : 2); (2 : 3 : 5) (3 : 2 : 3); (2 : 3 : 5 : 3 : 5) sau (2 : 3 : 5 : 3 : 5 : 8); apoi (3 : 5) (3 : 5) sau (5 : 3) (5 : 3), (3 : 5 : 8) (5 : 3 : 2 : 3 : 5) sau (8 : 5 : 3 : 2 : 3 : 5 : 8) și așa mai departe, cu condiția ca elementele alăturate să păstreze proporțiile „tăieturii de aur".

Scanned with OKEN Scanner

Aplicînd datele de mai sus la **specia I** *grupa B*, modurile inițiale vor avea următorul profil :



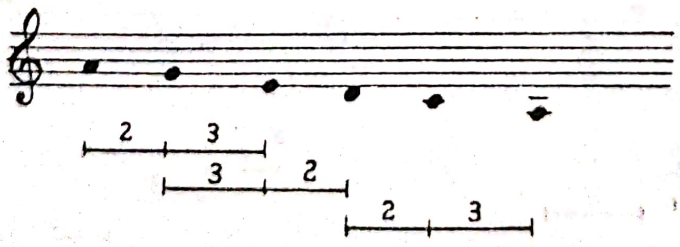
sau invers,



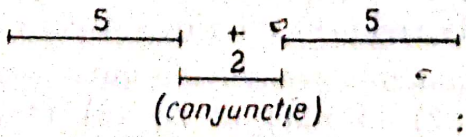
Rezultatele obținute ne conduc spre scările pentatonice. Să examinăm proporțiile acestora, pe baza legii „tăieturii de aur".

Să comparăm :

SCARA PENTATONICĂ



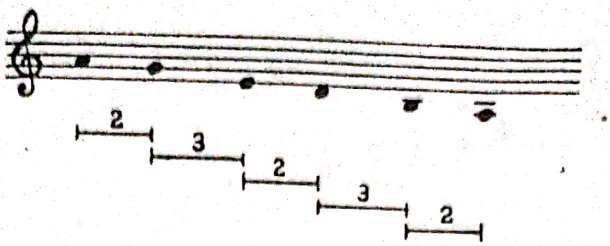
grupată în



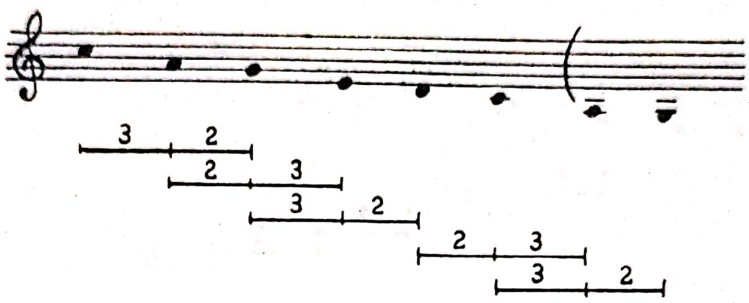
adică distribuție asimetrică de tipul 2 : 3 : 2 : 2 : 3.

Scanned with OKEN Scanner

Distribuția consecventă ar fi :

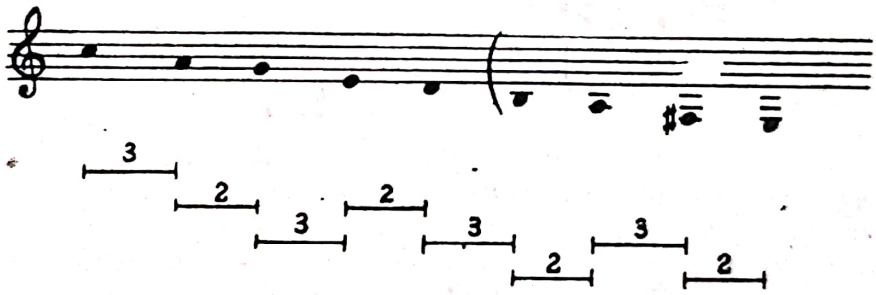


Asemănarea este evidentă.
Examinăm o altă scară pentatonică



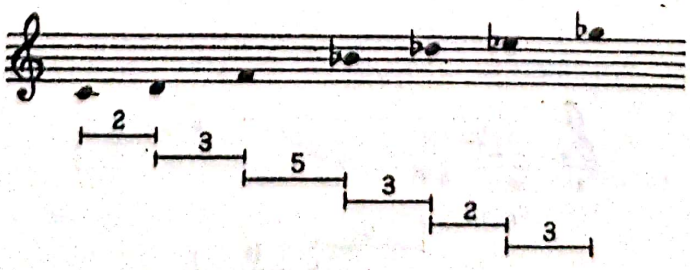
adică distribuție asimetrică de tipul 3 : 2 : 3 : 2 : 2 : 3 : 2.

Distribuția consecventă ar fi :



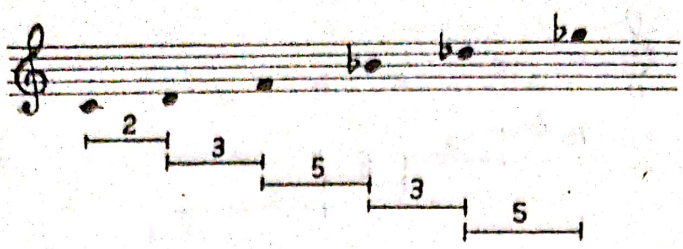
Continuînd în urma acestor comparații șirul variantelor, obținem următoarele scări :

(2 : 3 : 5) (3 : 2 : 3)

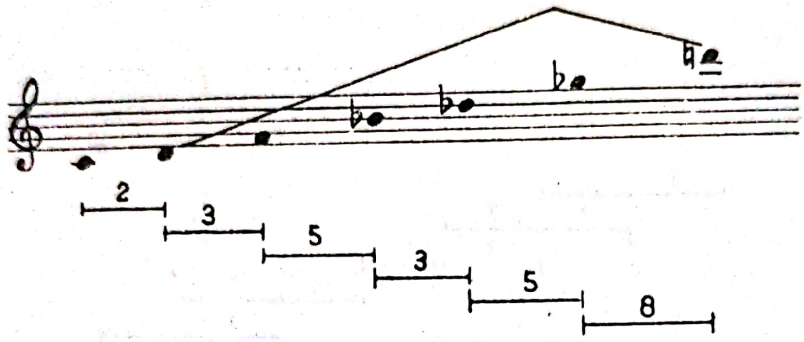


Scanned with OKEN Scanner

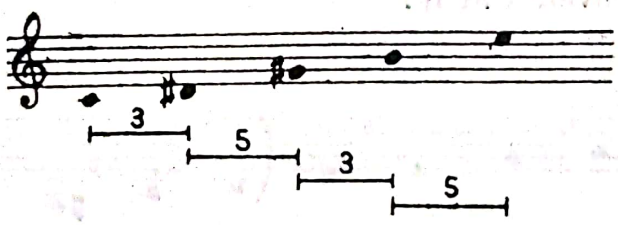
(2 : 3 : 5 : 3 : 5)



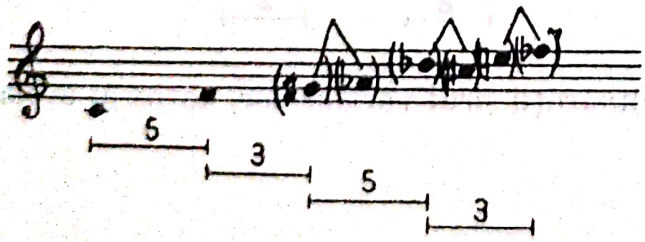
sau (2 : 3 : 5 : 3 : 5 : 8)

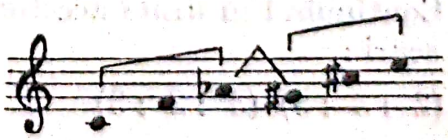


apoi (3 : 5) (3 : 5)

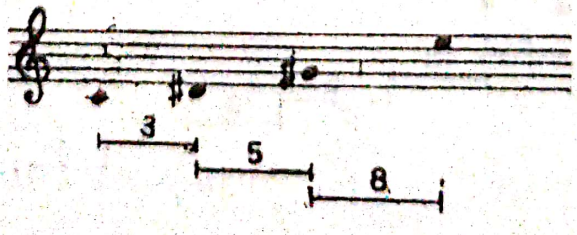


sau (5 : 3) (5 : 3)



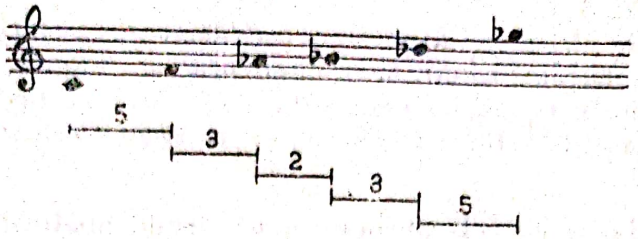


(3 : 5 : 8)

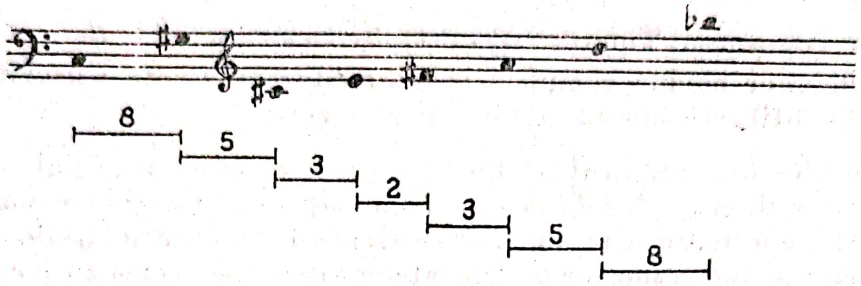


Scanned with OKEN Scanner

(5 : 3 : 2 : 3 : 5)



sau (8 : 5 : 3 : 2 : 3 : 5 : 8)



CONCLUZII

„Proporţiile", în muzică, sînt elemente constitutive, structural ancorate în orînduirea materialului sonor. În acest sens am căutat, prin comparaţii, anumite corespondenţe dintre modurile tradiţionale, pentatonice şi diatonice, şi altele, sintetizate. Transformînd proporţiile „tăieturii de aur" în structuri muzicale am expus un circuit de moduri. Ele se pot situa în tipologia generală a modurilor drept o ramură.

Plecînd de la intervalul de semiton, circuitul modurilor bazate pe proporţiile „tăieturii de aur" se închide prin şirul octavelor consecutive. Astfel sînt cuprinse etaloanele fundamentale ale muzicii : octava drept dublarea sunetului — $\frac{2}{1}$, calitate nouă a sa — şi totodată, semitonul, dimensiunea cea mai mică în conceptul nostru de utilizare şi percepere a materialului sonor.

În cadrul descrierii am subliniat analogia unor scări pentatonice şi diatonice cu structuri bazate pe proporţiile „tăieturii de aur". Acest fapt legitimează extinderea, prin selecţie, a procedeului ce determină la rîndul lui conturarea unor structuri particulare. Analizînd din unghiuri diferite scările muzicale şi urmărind rezultatele izvorîte din practica muzicală de-a lungul veacurilor pînă la conceptele contemporane nouă, putem trage concluzii asupra organicităţii materialului nostru sonor. Această organicitate se impune datorită faptului că oricare ar fi punctul de plecare — făurirea organică a structurilor modale, controlul experimental al proporţiilor din cadrul scărilor, valorificarea, prin sinteză, a proporţiilor conforme „tăieturii de aur" — găsim o seamă de concordanţe. Rezultatele afirmă o intervalică unică. Unicitatea acestei intervalici asigură coeziunea întregului material sonor, interraportarea armonioasă a sunetelor distribuite în cîmpul sonor uzual.

Scanned with OKEN Scanner

Comparînd acum unele moduri expuse în cadrul studiului de față cu tipologia modală uzuală, concludem :

1. Modurile de aici apar drept structuri derivate, bazate pe anumite prezențe în cadrul limbajului uzual. Corespondența este vădită, deși baza diferă : constituirea în timp a tipologiei pentatonice și diatonice față de constituirea prin sinteză în cazul de față. Există așadar un raport organic, de interdependență, a factorilor.

2. În concordanță cu cele afirmate pînă acum, modurile expuse aici nu constituie un sistem închis și de sine stătător, ci reprezintă doar o ramificație în arborele unic al tipologiei modale văzute în ansamblul ei. Totodată ele au multe asemănări cu scările parțiale : *tricordice* (tipul |a|), *tetracordice* (tipul |b|), *pentacordice* (tipul |c|.) Tipurile cu mai multe elemente (|d|, |e|, |f|) se apropie ca profil unor moduri complementare, moduri cu trepte variabile, moduri neoctaviante, utilizate curent în practica muzicală.

3. Modurile din prezentul studiu nu reprezintă șiruri în genul conceptului dodecafonic serial, ci moduri bazate pe recunoașterea unui centru sonor (tonal) față de care se raportează toate sunetele — trepte distribuite în interiorul scării — moduri bazate pe interraportarea elementelor intervalice constitutive ce reflectă proporții binc definite, avînd ca bază o legitate în organizarea materialului sonor.

Desigur, interesul pentru toate speciile nu va fi egal. Speciile mici, ale căror moduri se desfășoară în spații (ambitus) mai restrînse, vor fi mai utile. Spațiile mari îngrădesc aplicabilitatea, în ciuda divizibilității acestora. Le-am expus însă pentru a descrie în întregime sfera structurilor posibile.

Studiul de față își menține un caracter expozitiv, urmînd ca cercetarea critică și practica să determine măsura în care structurile expuse se pot integra în cadrul discursului muzical.

Scanned with OKEN Scanner

TABELUL INTERVALELOR SPECIFICE

SPECIA I, Unitate de măsură = 1/2 t.

2 = secundă mare
3 = terţă mică
5 = cvartă perfectă
8 = sextă mică
13 = nonă mică
21 = octavă + sextă mare
34 = două octave + septimă mică

SPECIA II, Unitate de măsură = 1 t.

2 = terţă mare
3 = cvartă mărită
5 = septimă mică
8 = octavă + terţă mare
13 = două octave + secundă mare
21 = trei octave + cvartă mărită
34 = cinci octave + cvintă mărită

SPECIA III, Unitate de măsură = 1 şi 1/2 t.

2 = cvartă mărită (cvintă micşorată)
3 = sextă mare
5 = nonă mărită (decimă mică)
8 = două octave
13 = trei octave + secundă mărită (terţă mică)

SPECIA IV, Unitate de măsură = 2 t.

2 = cvintă mărită
3 = octavă
5 = octavă + cvintă mărită
8 = două octave + cvintă mărită
13 = patru octave + terţă mare

SPECIA V, Unitate de măsură = 2 şi 1/2 t.

2 = septimă mică
3 = octavă + terţă mică
5 = două octave + secundă mică
8 = trei octave + terţă mare
13 = cinci octave + cvartă perfectă

Scanned with OKEN Scanner

SPECIA VI, Unitate de măsură = 3 t.

2 = octavă
3 = octavă + cvartă mărită
5 = două octave + cvartă mărită
8 = patru octave
13 = şase octave + cvartă mărită

SPECIA VII, Unitate de măsură = 3 şi 1/2 t.

2 = nona mare
3 = octavă + septimă mare
5 = două octave + septima mare
8 = patru octave + cvintă mărită
(13 = şapte octave + cvintă perfectă)

SPECIA VIII, Unitate de măsură = 4 t.

2 = octavă + terţă mare
3 = două octave
5 = trei octave + terţă mare
8 = cinci octave + terţă mare

SPECIA IX, Unitate de măsură = 4 şi 1/2 t.

2 = octavă + cvartă mărită
3 = două octave + terţă mică
5 = 3 octave + sextă mare
8 = şase octave

SPECIA X, Unitate de măsură = 5 t.

2 = octavă + cvintă mărită
3 = două octave + cvartă mărită
5 = patru octave + secundă mare
8 = şase octave + cvintă mărită

SPECIA XI, Unitate de măsură = 5 şi 1/2 t.

2 = octavă + septimă mică
3 = două octave + septimă mică
5 = patru octave + cvintă perfectă
(8 = şapte octave + terţă mare)

SPECIA XII, Unitate de măsură = 6 t.

2 = două octave
3 = trei octave
5 = cinci octave
(8 = opt octave)

Scanned with OKEN Scanner

Le début de cette étude se rapporte aux sens qu'implique la notion de mode et à la configuration des typologies modales en évolution. En partant de l'idée que les systèmes modaux, dans leur diversité complexe, comportent les éléments fondamentaux du langage musical, on en vient aux critères constitutifs de l'ordre modal.

À la lumière des concepts modaux contemporains, impliquant un classement nécessaire, une division de la sphère modale s'impose — vu le caractère et le fondement qui président a la constitution des modes — en structures organiques et synthétiques.

L'étude se donne pour tâche d'élucider les relations causales qu'il y a entre structure et proportion. Elle insiste, dans une analyse qui occupe le centre du sujet, sur la loi bien connue de la „*section d'or*".

Scanned with OKEN Scanner

Nicolae Parocescu

DESPRE PARTICULARITĂȚILE LIMBAJULUI MUZICAL ȘI ALE EDUCAȚIEI ESTETICE PRIN MUZICĂ

Scanned with OKEN Scanner

Muzica are o foarte largă acțiune educativă de masc. Este cunoscută din totdeauna ca arta care înrîurește în modul cel mai direct sensibilitatea și conștiința, putînd trezi nu numai stări sufletești, ci și idei de puternic răsunet voliținal. Prin natura ei sonor-temporală, ea este arta care cere atît interpretului cît și ascultătorului — cum se va vedea — o desosebit de mare participare activă și, într-un anumit fel, creatoare. În formele ei simple, vocale sau instrumentale, legată cu versul sau dansul, muzica are un accentuat caracter spontan, fiind la îndemîna oricui și în orice moment. Astfel se creează, în sfera unor gusturi colective, mari culturi muzicale ale maselor sau de masc (folclorul țărănesc și cel orășenesc). Aci muzica, sub toate formele ei, este legată nemijlocit de cele mai multe momente importante din viața colectivității și indivizilor, avînd astfel un bine conturat caracter aplicat, adesea solemn.

Dar tocmai aceste caracteristici, revelatoare din punctul de vedere al naturii ei reflectorii, sînt totodată sursa unor probleme teoretice întrucîtva paradoxale și, în orice caz, insuficient dezbătute.[1]

Neputînd vehicula direct — cînd nu are text literar — imagini concrete sau idei, de la o vreme unii filozofi pun în discuție natura reflectorie a muzicii. Pe ce criterii apreciem conținutul de viață al muzicii fără text literar; cum definim realismul ei; în ce constă înrîurirea ei în diferite sfere ideologice (estetic, etic, politic etc.); în ce constă marea ei forță mobilizatoare, capacitatea de a influența voința maselor?

Imaginea muzicală se lasă, într-adevăr, cu greu analizată. Îi simțim viu mesajul emoțional, ne vorbește într-un anumit chip, dar adesea nu putem defini concret și precis ce anume ne spune. În ce privește muzica profesională, de factură mai complexă, se pune deosebit de acut (în raport cu celelalte arte, cel puțin) problema accesibilității ei la cei „neinițiați". Apare deci aci o interferență specifică a problemelor de estetică cu cele de teorie a educației în general, de orientare metodologică a propagării ei și a proceselor muzical-educative. Complexitatea acestor probleme de creație, interpretare, critică, educație muzicală propriu-zisă etc. crește încă mai mult prin faptul că nu avem încă o teorie materialist-dialectică, amănunțit elaborată, a imaginii muzicale.

În epoca noastră socialistă, estetica științifică marxist-leninistă are un rol transformator mai activ al artei și, prin aceasta, al vieții. Concepțiile noastre estetice și activitatea artistică sînt deci orientate conștient spre viitor. Rolul educativ-estetic al muzicii și dezvoltarea culturii noastre muzicale cer clarificarea problemelor legate de formarea gustului și idealului estetic-socialist la poporul nostru. Nici una din aceste probleme teoretice, legate nemijlocit de activitatea practică a creatorului, interpretului și educatorului muzical, nu pot fi lămurite fără un răspuns științific la întrebarea fundamentală: *ce* ne spune și *cum* ne spune muzica. În consecință, muzicologia trebuie să încerce sistema-

---

1. Materialul de față este partea introductivă la capitolul *Rolul muzicii în educația estetică.* din cartea *Educația estetică prin artă și literatură* (Editura Academiei R.P.R., 1964). Această destinație i-a determinat caracterul sintetic și legătura cu unele probleme teoretice și practice din domeniul educației muzicale.

Scanned with OKEN Scanner

tizarea și, din ce în ce mai mult, sintetizarea cunoștințelor în legătură cu problema esenței și specificului imaginii muzicale, pe baza principiilor esteticii marxist-leniniste. În prima parte a acestui capitol vom face o astfel de încercare.

Se știe că logicul și esteticul se îmbină în fiecare artă în moduri deosebite, după legile obiective ale perceperii lumii înconjurătoare. Voind să arate rolul urechii muzicale — formată ca atare în procesul dezvoltării istorice — în crearea și perceperea muzicii, precum și importanța raportului dintre „natura obiectului" și „natura forței esențiale corespunzătoare" în determinarea specificului afirmării acesteia, Marx spune : „*Ochiului* un obiect îi apare altfel decît *urechii* și obiectul ochiului *este* altul decît al urechii. Specificul oricărei forțe esențiale constituie tocmai *esența* sa *specifică*, deci și modul specific al obiectivizării sale, al *existenței* sale vii, *obiective*, *reale*. De aceea omul se afirmă în lumea obiectivă nu numai prin gîndire, ci prin *toate* simțurile sale. [2]"

Indicația metodologică este clară. Într-adevăr, nu vom putea înțelege niciodată specificul afirmării artistului (reacțiile, atitudinea lui față de realitate) în expresia sonoră muzicală, dacă nu știm de la bun început că în timp ce cu ajutorul ochiului analizăm mai ales obiecte și forme ale lor mai mult sau mai puțin fixate spațial, cu ajutorul urechii analizăm mai ales procese sonore în desfășurare actuală, temporală.

În realitate, determinarea specificului raporturilor subiect-obiect în diferite arte este o problemă foarte complexă și plină de nuanțe. În cazul nostru este însă de ajuns să subliniem faptul că, împreună cu alte impresii și spre deosebire de cele vizuale, de pildă, impresiile auditive sînt mai ales motorice și se leagă direct de stările emoționale. (Este cunoscută baza fiziologică a acestei legături.) Această idee, foarte generală, ne va ajuta să înțelegem mai bine o scurtă schiță istorică a însușirii practice și estetice a naturii sonore de către om („umanizarea ei " cum ar spune Marx). Astfel cititorul va fi introdus mai direct în specificul limbajului și imaginii muzicale.

Pînă să ajungă la însușirea estetică a sonorului din natură, omul a trebuit să acumuleze, într-o perioadă foarte lungă, un bogat fond aperceptiv de impresii ritmo-sonore nemuzicale din realitatea înconjurătoare. Elementele naturii îi vorbesc, între altele, și prin glasul lor : vuietul apelor și al vîntului, picurul ploii, freamătul pădurilor; mersul și strigătul semenilor și vietăților îi vorbesc de asemenea; — toate aceste impresii sonore îi trezesc reprezentări mai mult sau mai puțin concrete, însoțite de emoții puternice : bucurie, spaimă, neliniște etc. Așadar, în acest stadiu primar, conștiința reflectă puternic, emoțional și totodată intelectiv, realitatea sonoră. În acest proces de cunoaștere elementară, de adaptare și orientare practică, utilă, la tot ce-l înconjoară, omul își însușește totodată prototipurile ritmo-intonaționale naturale nemuzicale : variațiile de înălțime, cele temporale (de durată), cele dinamice, timbrale, agogice ș.a. Diferențierea acestor însușiri ale sonorului din natură și transformarea lor în calități muzicale au avut loc prin gîndire, în procesul muncii sociale și, de la un timp, în procesul însușirii estetice, al creației artistice.

Să-l urmărim.

Omul începe să-și însușească practic-utilitar ritmo-sunetul din natură întîi imitativ, apoi ca un fel de limbaj în semnalizări și, mai tîrziu și nediferențiat ca mijloc de exprimare în diferite sincreze cu caracter magic utilitar ritual etc. (Prețioase fapte și observații de la ultimele colectivități umane

2. K. Marx și F. Engels, *Despre artă și literatură* (București, E.S.P.L.P., 1963, p. 34).

Scanned with OKEN Scanner

cvasi-primitive, în legătură cu formele primare ale muzicii, ne transmit, între mulți alții, K. Buecher, K. Stumpf, R. Dumesnil.)

Ritmul muzical pare să se fi diferențiat cel dintîi, întrucît prototipurile lui în natură sînt foarte multe. Ne vom referi însă numai la unul dintre ele, care este cel mai apropiat și de procesul muncii și de intonația naturală cea mai expresiv-emoțională — vocea umană. Efortul ritmic, necesar în mișcarea individului și aproape indispensabil mișcărilor colective de muncă, a impus, în scopul ușurării acesteia, orînduirea mișcărilor în serii de eforturi ritmice semnalizate vocal sau prin percuție. Aceste ritmo-intonații nemuzicale ale muncii, oricît de primitive, constituie prototipurile foarte îndepărtate ale dansurilor și cîntecelor de muncă primitive de mai tîrziu, cu ritmo-melodii și cu interjecții sau imagini poetice plastice. Pantomimele actelor muncii și unele ritualuri le-au folosit și ele; au fost stilizate folcloric și au trăit în forme artistice, mai tîrziu, în cîntecele de breaslă; compozitorii le-au folosit și ei, ca sursă de inspirație sau citîndu-le; marșurile, unele dansuri, cîntecele de leagăn, muzica ușoară, etc. sînt și ele pînă azi un fel de artă muzicală aplicată, legată de prilejuri și de activități din viața socială. Toate acestea, după cum se știe, au devenit și sînt izvorul artei muzicale profesionale, legate de roluri artistico-ideologice bine diferențiate.

Totodată capătă și urechea o sensibilitate mereu mai acută pentru variațiile de „frecvență" a sunetelor (înălțime), diferențiindu-se astfel simțul și gustul intonației muzicale. În acest proces foarte lent s-a trecut — datorită și descoperirii intuitive a armoniei naturale la tuburi sonore sau la coarde întinse—de la diferite întonații din natură și, mai ales, de la intonația oscilantă a vorbirii și declamației emoționale, ce tinde firesc spre expresie intonațională, la intonația muzicală propriu-zisă cu un sunet fix, apoi cu mai multe și, în sfîrșit, la organizarea lor în sisteme tonale (scări muzicale).

Firește, o dată cu diferențierea calităților intonaționale propriu-zise și ritmice, sînt diferențiate și alte calități estetice elementare ale sunetului muzical: dinamica, timbrul, agogica ș.a. Cu aceasta intrăm în domeniul acelor fenomene și elemente ritmo-sonore care se percep senzorial și intelectiv (analitic) și pe care, în procesul creației, devenind elemente ale expresiei muzicale (formule melodice, vocabular intonațional) le percepem mai complex, sintetic. Cunoașterea acestui domeniu — care adesea și azi în mod greșit este confundat cu latura tehnică și gramaticală a scriiturii muzicii — are o importanță hotărîtoare pentru înțelegerea legităților limbajului muzical și a mecanismului psihologic al reflectării în imaginea muzicală. Este vorba tocmai de acele fenomene și elemente simple (sunete, intervale, ritmuri etc.) precum și de acele structuri sau sisteme de organizare a acestui material (sisteme tonale, ritmice etc.), pe care gîndirea muzicală, neavîndu-le la dispoziție de-a gata sau aproape de-a gata (cum e cazul cu celelalte arte), le obține intuitiv, frămîntînd, prelucrînd în practica artistică elementele date de fenomenele naturale: ritmul natural, intonațiile naturale nemuzicale și, apoi, de sunetul muzical fizic. Elementele de limbaj muzical obținute astfel devin cu timpul un fel de *concepte* specific muzicale. Cu ele imaginația creatoare construiește substanța discursului muzical — melodia, cu toate îmbinările ei armonice și polifonice. Comparația cu conceptele din domeniul gîndirii logice este posibilă pînă la un punct, întrucît, prin generalizări intuitive întîi, și apoi logic-muzicale foarte largi, ele devin, într-un fel, adevărate *categorii ale gîndirii muzicale*. Totuși, deosebirea dintre ele este foarte mare. Categoriile gîndirii muzicale, ca și

sunetele muzicale fizice, nu reflectă procese concrete brute, neprelucrate din lumea obiectivă, aşa cum este cazul cu categoriile gîndirii logice, ci numai procese muzicale şi numai prin generalizări sui-generis, care unesc desăvîrşit, fără să fie încă expresie artistică, concretul-senzorial sonor cu „funcţii" ale sale abstract-muzicale. De aici marea ariditate a ştiinţei muzicii (în sensul restrîns de teorie elementară) şi pretarea obiectului ei (fenomenele şi elementele limbajului muzicii) la investigaţii abstracte speculative, cu toate descoperirile dar şi cu toate primejdiile ce decurg din aceasta pentru concepţiile estetice şi pentru practica creaţiei.

Referindu-ne acum din nou la indicaţia metodologică a lui Marx, cu care am început expunerea de faţă, apare clar că o teorie consecvent ştiinţifică a specificului reflectării în muzică este posibilă numai pe baza unei cunoaşteri mai adînci, concret-istorice şi logic-abstracte, a elementelor limbajului muzical. Or, încă şi azi, se ştie, obiectul şi metoda teoriei elementare a muzicii nu sînt clar definite.

Să ne oprim asupra cîtorva dintre categoriile gîndirii muzicale.

Sunetul muzical se deosebeşte de intonaţia emoţională a vorbirii şi, în general, de sonorul amorf din natură prin structura sa fizică natural armonizată : un sunet fundamental cu frecvenţă precisă şi care generează, prin rezonanţa naturală (în anumite condiţii la tubul sonor sau la coarda întinsă — prototipul monocordului lui Pitagora), o serie anumită de sunete armonice, secundare. Departe de prototipurile sale nemuzicale din natură, sunetul muzical fizic închide în sine (rigid, inexpresiv) datele naturale, obiective ale gîndirii muzicale : raporturile armonice fixe, abstracte, pe care le exprimăm foarte precis prin raporturi matematice. O dată ce auzul s-a acordat într-un timp foarte lung cu aceste raporturi, sensibilitatea şi gustul, gîndirea muzicală le generalizează apoi treptat, ca o necesitate a expresiei artistice, introducînd în ele o logică proprie. Această logică are şi va avea totdeauna ca lege fundamentală, obiectivă, rezonanţa fizică amintită. Aşa s-au născut diferitele sisteme de organizare a materialului sonor, scările muzicale. Raporturile dintre sunetele unei scări, fie ea oricît de primitivă, sînt tensiuni muzicale ce pot fi percepute foarte precis diferenţiat auditiv şi intelectiv pe baza lor fizico-matematică şi care provoacă tensiuni psihice tot atît de precis diferenţiate. În aceste organizări (diferite sisteme de scarificare logic-muzicală) nu mai avem de-a face numai cu date ale naturii, cu sunete muzicale *fizice*, ci cu creaţii ale gîndirii, cu funcţiuni muzicale *psihice* (fundamentală, tonică, dominantă, subdominantă etc. — în conceptul restrîns, clasic-apusean al „tonalităţii"), avînd proprietăţi de mobilitate (transformare calitativă prin substituiri de funcţiuni) infinită teoretic. Subliniem însă că sunetele (purtătoare de funcţiuni muzicale) sînt numai un suport fizic; fenomenul psihic-muzical îl constituie tensiunile născute de raporturile dintre funcţiuni; în imaginea muzicală, ele devin tensiuni emoţionale *muzicale*. Se ştie că tensiunile muzicale pot fi gîndite şi succesiv (melodic propriu-zis) şi simultan (armonic). Dinamismul lor este şi el foarte proteic, datorită faptului că funcţiunile tonale care îl creează sînt şi ele, cum s-a văzut, extrem de mobile. Ca urmare, acelaşi sunet muzical poate purta infinit de multe funcţiuni. Muzica, adică ideea sau imaginea muzicală vie, este plăsmuită, deci, nu numai din sunete muzicale funcţionale, ci şi din aceste tensiuni armonico-tonale cu efecte complexe organice şi psihice. Numai ca atare, ca generatoare şi ca vehicule ale tensiunilor tonale, ritmice, timbrale etc., sunetele muzicale constituie adevărata plasmă, adevărata „materie primă" a imaginii muzicale.

Scanned with OKEN Scanner

Lucrul se întîmplă oarecum ca și în limbajul vorbit, unde nu sunetele articulate ca atare dau sensul gîndirii, ci numai anumite raporturi dintre ele. Categoria generală a gîndirii muzicale care indică toate aceste fenomene este *tonalitatea* [3]. O putem considera categorie a gîndirii fiindcă nu este arbitrar organizată, ci reflectă, în diferite forme logic-muzical generalizate, raporturile, tensiunile armonice naturale, de care s-a amintit [4].

Dar natura materială sonoră a muzicii implică și o altă generalizare logic-muzicală, aceea a timpului (durata). Într-adevăr, perceperea auditiv-intelectivă a elementelor tonalității (sunete-funcțiuni muzicale) nu este posibilă decît în forma de desfășurare procesuală, adică pe dimensiunea temporală, prin durate organizate și ele logic-muzical în diferite sisteme ritmice. Ca și sistemele organizării tensiunilor armonico-muzicale (scările), sistemele ritmice alcătuiesc deci și ele o categorie aparte a gîndirii muzicale, *ritmul muzical*. Fără dimensiunea temporală reală, rațională și organizată în sisteme ritmice, nu sînt posibile manifestarea și perceperea fenomenelor tonalității. Așa cum s-a arătat mai sus, nici ritmul muzical nu este deci o categorie arbitrară, întrucît reflectă și el, generalizat muzical, procese temporale obiective din natură.

Acestor categorii li se mai asociază și alte generalizări ale însușirilor sunetului muzical : dinamica (intensitatea), tempo-ul, timbrul, agogica, „forma" (logica structurii arhitectonice a compoziției) ș.a., toate însă, însoțind desfășurarea tensiunilor tonal-ritmice ale ritmo-melodiei.

Cu acestea, însă, sîntem tot în sfera elementelor morfologice ale limbajului muzicii.

Problema esențială care se pune acum este aceea de a ști cum poate imaginea muzicală, plăsmuită concret-senzorial din elemente în sine rigide, ce nu suscită imagini concrete din realitatea înconjurătoare, să vehiculeze emoții artistice. Cercetările de psihologie muzicală nu au adîncit încă de ajuns specificul însușirii estetice a sonorului. Cum se îmbină toate aceste elemente și devin expresive; cum le percepem; apoi, cum devin, în contextul operei, *stări de conștiință* — iată atîtea chestiuni încă neclare. De aceea nu se pot da încă explicații riguros științifice ale proceselor reflectării vieții prin imaginea muzicală. Va trebui, spre a ne face cît de cît o idee despre rolul acestor elemente în opera de artă muzicală, să plecăm deocamdată de la observații și fapte evidente, îndeobște cunoscute.

---

3. O contribuție deosebit de valoroasă la aprofundarea psihologiei fenomenelor tonalității aduce compozitorul și esteticianul Dimitrie Cuclin în al său *Tratat de estetică muzicală* (București, 1933). Aci sînt demonstrate și fundamentate posibilitățile nelimitate de dezvoltare a limbajului și expresiei muzicale pe baza caracterului obiectiv al tonalității. Contradicțiile acestei concepții estetice realiste vin din unele adaosuri idealiste, străine bazelor științifice, obiective, ale gîndirii autorului.

4. Întrucît urechea nu percepe clar dinamismul sonor — încordare și relaxare a tensiunii — decît pe coordonata timpului, este locul să facem observația că reprezentarea spațială a raporturilor dintre sunete, ca raporturi de înălțimi, este poate improprie. Cauza acestei asocieri spațiale este, probabil, un fenomen de interferență între simțuri. Pe astfel de fenomene se bazează asociațiile cu reprezentări concrete din conștiință, folosite mult mai ales în muzica cu program. Conținutul real al raporturilor dintre sunete sînt tensiunile armonice funcționale (psihice), și acestea, din cauza perceperii lor temporale, nu pot reprezenta spațiul decît cel mult prin sugerări imprecise și, în orice caz, convențional, pe baza structurii comune psiho-fizice, ca în orice fenomen de limbaj.

Scanned with OKEN Scanner

Mai întîi, sonorul artistic muzical, îndepărtîndu-se de sonorul nemuzical din natură și, într-un anumit fel, chiar și de lumea sonorului muzical fizic, nu și-a pierdut în mod absolut însușirile originare. Intonațiile muzicale — formule melodice, armonice și orice element expresiv al imaginii muzicale — păstrează încă mari posibilități de a sugera, prin anumite feluri de asocieri și analogii, lumea înconjurătoare concretă. Este binecunoscut faptul că expresivitatea fără pereche a muzicii vocale are la bază, ca prototip natural, între altele, inflexiunile vorbirii emoționale. Dar nu numai muzica vocală este legată și poate aminti expresivitatea concretă a unor prototipuri sonore nemuzicale. Să ne gîndim la inflexiunile intonaționale și la expresivitatea unui instrument de suflat cum e oboiul, care se poate apropia atît de sugestiv adesea de expresivitatea vocii umane. Nu mai vorbim în această privință de instrumentele cu coarde, cu marile lor posibilități de a plasticiza aproape toate „vocile" din natură. Dar chiar și orga, de pildă, cu sonoritatea ei atît de severă și aerian-abstractă, capătă, într-un coral de Bach, o căldură expresiv-umană neașteptată. Cît despre pian, este de ajuns să ne gîndim la oricare „Adagio" din sonatele lui Beethoven *(Op. 28 în la bemol*, de pildă). Unele intonații ale cornilor din simfonia *Vînătoarea* de Haydn ne sugerează și ele o imagine concretă din natură, deși *Simfonia* nu are vreun fel de caracter programatic. Dar un *tutti* orchestral în *fortissimo*, într-un moment culminant, caracteristic din punct de vedere expresiv! Dar un *morendo* liric la vioară solo! Dar un *accelerando* furtunos la orchestră, cu percuții sugestive! Dar o armonie colorată și fluidă a impresioniștilor! Iată doar o foarte mică parte din posibilitățile cu adevărat inepuizabile ale sonorului muzical de a sugera poezia intonațiilor concrete, vii, din natură.

Dar, pe lîngă legătura cu prototipurile lor din natură, intonațiile muzicale — desenuri melodice, succesiuni acordice, combinații timbrale, ritmuri, tempouri, chiar structuri ale „formei" compoziționale etc., — capătă, în procesul creației și dezvoltării sensibilității și gustului muzical, anumite semnificații oarecum convenționale, încep să funcționeze ca un fel de-al doilea sistem de semnalizare, ca un vocabular intonațional valabil la început numai în aria de răspîndire a culturii care le creează și devenind limbaj universal dacă operele respective intră în repertoriul universal. Astfel sînt așa-zisele „formule melodice" ale folclorului sau alte „formule" (cum ar fi de pildă „cvintele de vînătoare" ale cornilor din *Simfonia* amintită a lui Haydn, ritmo-melodii de dans, de marș etc.). În cele ce urmează se arată, trecător, cîteva aspecte concrete ale apariției și intrării în circulație a unor asemenea elemente. În general, studierea structurii și procesului apariției acestor elemente confirmă legitatea fundamentală a limbajului muzicii — rezonanța naturală. Cunoașterea adîncită a acestor procese este foarte mare pentru concepțiile estetice, pentru teoria elementară și educația muzicală. În cartea sa *Istoria melodiei*, muzicologul Szabolcsi Bence arată un aspect tipic al procesului de raționalizare și codificare a elementelor intonaționale, cînd spune că marile culturi muzicale primitive dau formă rituală definită, convențională, mijloacelor de expresie muzicală apărute spontan, „selectînd, limitînd, interzicînd" — adică tocmai acțiunea gustului și gîndirii artistice.

În al doilea rînd însă, chiar natura abstractă, generalizată logic, pe care elementele morfologice muzicale o capătă în cadrul categoriilor gîndirii muzicale, le dă acestora o suplețe cu adevărat proteică. Abstractele și foarte precis diferențiatele tensiuni armonice (pe bază fizico-matematică), ritmice, timbrale ș.a. devin capabile să plasticizeze și să încarce cu semnificație expresivă tot atît

Scanned with OKEN Scanner

de precis diferențiată aceste mici „formule", care constituie plasma vie a discursului muzical. Cum? Să plecăm tot de la fapte elocvente.

Să ne amintim ce atmosferă de tensiune artistică și spirituală înaltă se creează neașteptat în ultima parte a *Simfoniei a IX-a* de Beethoven, atunci cînd, după tensiunea primelor trei părți și după pregătirea instrumentală care readuce fragmente tematice esențiale din acestea, vocea umană începe să depene, pe o originală melodie beethoveniană, versurile *Odei bucuriei*. Melodia rămîne aproape singură și totuși umple, sonor și psihologic (ca imagine artistică) tăcerea momentană a instrumentelor; mai mult, devine vizibil că tocmai aci, unde melodia rămîne aproape singură, începe culminația expresivă a întregii simfonii. De fapt, *melodia* sintetizează în modul cel mai concentrat cu putință toate elementele — cele morfologice și „formulele" de care am amintit — făcînd trecerea, saltul calitativ, de la acestea la expresia artistică muzicală. Însuși faptul că stilurile (tehnicile) fundamentale ale scriiturii muzicale au melodia ca factor comun (monodia e melodie unison; armonia, melodie acompaniată; polifonia, melodii îmbinate), arată caracterul primordial și esențial al acesteia în expresia artistică muzicală. Așa se explică faptul că, singură, ea poate constitui o idee, o imagine, chiar și o operă de artă muzicală, pe cînd invers, nu. Un exemplu artistic excepțional îl avem în prima parte din *Suita I* de Enescu, concepută în întregime la unison, și care este, credem, cea mai bogat expresivă din toată suita. În același sens, melodia concentrează și întregul proces istoric prin care „forța esențială umană" se afirmă în „natura obiectului" sonor : căci reflectarea muzicală autentică — subiectivă, nu subiectivistă — a vieții are loc numai în unitatea dialectică a acestora, realizată pe diferitele trepte ale dezvoltării gustului și artei muzicale. Muzicologul sovietic I. Kremlev, care folosește prima oară consecvent termenul de „categorie a gîndirii muzicale" și care ne-a sugerat unele din ideile acestui capitol, arată rolul melodiei în felul următor : „Intonațiile melodiilor reflectă intonațiile realității nemuzicale și, în primul rînd, intonațiile vocii omenești. În melodie putem asculta varietatea fără sfîrșit a intonațiilor veseliei, tristeții, duioșiei, împlinirii, mîniei sau disperării. În ea pot trăi glasurile naturii, ecourile existenței reflectate și transfigurate în conștiința artistului muzician. Dar, totodată, melodia nu este o simplă copie a acestor intonații din realitate. Ea le generalizează logic, este frumoasă în armonia formelor ei, care reflectă armonia și atitudinea spirituală a unei gîndiri umane" [5].

Dar nu numai melodia, ci și toate celelalte categorii ale gîndirii muzicale sînt, așa cum am spus, generalizări logic-muzicale ale prototipurilor respective din natură și determină în măsuri diferite legătura imaginii muzicale cu aspectele sonore concrete ale vieții. Nu întîmplător, deci, esteticienii reacționari, voind să nege natura reflectorie a imaginii muzicale, atacă tocmai melodia sau o transformă într-un pretext, într-un „element" al construcțiilor sonore formale, manifestări ale unei așa-zise „totale și unice" autonomii estetice a muzicii.

Despre tumultul de melodii în desfășurare independentă, și unitară totodată, a vocilor împletite *polifonic*, sau despre pregnanta tensiune muzicală a unor înlănțuiri acordice într-o melodie acompaniată *armonic*, ne vorbesc deosebit de sugestiv în special marile creații corale „a cappella". Este însă nevoie să dăm cîteva lămuriri despre categoria *formă muzicală*.

A înțelege, a trăi frumusețea unei opere de artă muzicală înseamnă mai întîi a urmări desfășurarea discursului muzical, a percepe clar-analitic toate

---

5. I. Kremlev, *Probleme de estetică a muzicii* (Moscova, 1953, p. 40).

Scanned with OKEN Scanner

elementele intonaționale: teme (ca ritmo-melodie și ca imagine concentrată), armonie, polifonie, timbruri, dinamică, agogică etc. Dar aceasta este departe de a fi esențialul. Ca expresie vie a unei idei artistice unitare, discursul muzical, opera de artă muzicală propriu-zisă, se desfășoară după legile obiective ale reflectării vieții; putem deci înțelege ideea artistică, frumusețea ei, numai dacă percepem și sintetic discursul muzical, în liniile sale mari, ale construcției arhitectonice, ale „formei muzicale". Forma muzicală este deci un principiu logic-muzical al construcției compoziționale, este o schemă abstractă, în cadrul căreia se desfășoară discursul muzical și care constituie elementul inteligibilității globale, de ansamblu a acestuia.

„Forma sonată", de exemplu — virtual cea mai complexă dintre toate celelalte (suită, fugă, lied, temă cu variațiuni) —, este în sine doar una din schemele generale descoperite pînă acum ale logicii desfășurării discursului muzical într-una din părți sau în mai multe părți dintr-o simfonie, sonată sau altă piesă construită în această formă. Caracteristic îi este faptul că ea transpune pe planul gîndirii muzicale (deci generalizează muzical) și un principiu al gîndirii dialectice, pe care Hegel îl desemna prin triada: teză, antiteză, sinteză. Teza ar fi prima secțiune mare a formei, în care temele, de caracter mai mult sau mai puțin diferit, sînt expuse în contrast tonal (tensiune tonală); antiteza ar fi secțiunea de mijloc, în care are loc așa-zisa „dezvoltare" sau travaliul tematic — o confruntare artistică creatoare, expresiv-amplificatoare de mare măiestrie a caracterelor materialului tematic, reprezentat de data aceasta mai mult prin fragmente, prin celule caracteristice, încărcate originar cu mari și proteice potențe expresive; sinteza, ar fi „reexpoziția" temelor inițiale, urmată adesea și de încă o dezvoltare, finală, foarte concentrată („coda"). Dar, de data aceasta, în urma scoaterii la iveală a tuturor latențelor lor expresive, săvîrșite în procesul „dezvoltării", temele apar într-o lumină nouă, ca elemente cu calități oarecum noi, văzute dintr-o perspectivă conclusivă, sintetizatoare. (În opera concretă procesul este mult mai complex, ceea ce confirmă încă o dată caracterul schematic al principiului „formei" în general și, aici, al „triadei" hegeliene.) Se afirmă în general că arta cu care a folosit Beethoven această „formă" în simfoniile, în sonatele pentru diferite instrumente și în cvartetele sale nu a fost încă întrecută pînă azi. Repetăm însă că ceea ce determină nesfîrșita suplețe și capacitate a tuturor acestor „elemente" (date de natură și prelucrate de gîndirea muzicală) de a deveni expresive, *limbaj artistic muzical*, este tocmai natura lor logic-muzicală, funcțională.

Am arătat pînă aici cum au apărut, în procesul însușirii estetice a sonorului din natură, elementele limbajului, gustul, într-un cuvînt muzica și gîndirea muzicală. Apare evident acum că, spre deosebire de artele plastice, unde ochiul determină perceperea analitică a obiectelor prinse static, într-un *spațiu real*, și că, spre deosebire de literatură, unde fenomenele vieții sînt prinse și static și procesual, deci *și în spațiu și în timp*, dar ambele — în diferite moduri — nu reale, ci *reprezentate*, în muzică, natura sonoră a „obiectului" (care există numai ca proces *actual*) și cea motorică, a impresiilor auditive („forța esențială") determină perceperea *temporală reală* a proceselor sonore muzicale. (Această sistematizare aparține muzicologei franceze Gisèle Brelet: *Le temps musical.*) Așa se explică o serie de fenomene caracteristice activității de creație, receptare și executare a muzicii. Cel mai evident dintre ele este existența operei de artă muzicală numai în formă *actuală*, prin re-crearea ei vie de către un artist interpret, executant. Așadar, datorită perceptibilității ei temporale reale, aceasta

Scanned with OKEN Scanner

există și acționează numai prin intermediul executantului și numai în timpul cît acesta o interpretează și o actualizează. Fără interpretul-executant, opera de artă muzicală ar rămîne doar o „virtualitate închisă în partitură".

Acum putem arăta, pe cît posibil concret, diferite aspecte ale procesului creației și ale receptării operei de artă muzicală. Așa cum s-a arătat, în general acest proces are loc, ca în orice proces reflectoriu estetic, printr-o interacțiune specifică a factorilor senzorial, afectiv, intelectiv. Se știe că în plastică și literatură factorul intelectiv acționează mai evident : prin reprezentări plastic-figurale în primul caz și, în al doilea caz, vehiculat de concepte, elemente care determină o mare pregnanță a laturii lor ideologice. În muzică o astfel de pregnanță a ideilor — mult mai relativă, însă — are loc numai în genurile vocale, adică în muzica însoțită de text literar. În muzica cu caracter programatic, și mai ales în cea fără program literar, acțiunea intelectivului — dacă limităm această acțiune la reflectarea prin reprezentări și concepte a realității — este mai greu depistabilă.

Cauza este, cum s-a spus, sonorul muzical, care nu poate vehicula idei și reprezentări concrete. Acest lucru este totuși posibil, pînă la un punct, mai ales, în genul muzicii programatice, prin procese asociative complexe între structurile sonore și anumite elemente acumulate în conștiință. Am mai amintit de aceasta mai sus, cînd am arătat că mijloacele de expresie, în procesul istoric socialmente determinat al reflectării muzicale, devin limbaj muzical, adică un fel de al doilea sistem de semnalizare, bazat însă nu pe reprezentările conceptuale sau pe cele plastic-figurale ale realității, ci pe elemente sonore cu totul specifice — abstracțiuni ale gîndirii muzicale, cu o precizie tot așa de mare în sfera tensiunilor emoționale ca și cea a conceptelor în sfera logicului. Muzicologa poloneză Zofia Lissa, pe baza psihologiei pavloviste, a lămurit în linii mari rolul unor asemenea procese asociative în gîndirea și perceperea muzicii [6]. Vom arăta cum, în diferite genuri ale muzicii, aceste procese au loc permanent, reglînd și definind emoțiile *muzicale.*

În muzica vocală rolul celor trei factori psihici și, în special al ideilor, este evident. Faptul acesta a determinat din totdeauna pregnanța laturii ideologice și rolul deosebit al muzicii vocale și vocal-instrumentale în apariția și dezvoltarea unor idealuri artistice noi, legate de idei și de transformări sociale revoluționare. Lăsînd la o parte antichitatea și evul mediu, unde muzica vocală — profesională și cultică — a jucat un rol de ideologie de stat, fiind sever, dogmatic reglementată, este de ajuns să ne gîndim la semnificația istorică complexă, artistică și ideologico-politică a „certei bufonilor" de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea în Franța, sau la ce a însemnat totdeauna și va mai însemna un simplu cîntec de luptă pe planul istoriei — expresie și declanșare a voinței de luptă a maselor — spre a ne da seama de funcția cognitivă și educativă, adînc legată de viață, a muzicii vocale. În „cearta bufonilor", victoria formulei populare de operă *(opera buffa)* împotriva formulei *seria* (de curte) exprima atmosfera pregătitoare a Revoluției franceze de la 1789 ; iar *Cîntecul de partizani* (cunoscut la noi cu un text schimbat și sub titlul *Marșul partizanilor)*, care, începînd din anii Marii Revoluții Socialiste din Octombrie și pînă azi, continuă să se cînte oriunde clasa muncitoare dă lupta de eliberare socială, prevestește victoria finală a revoluției proletare. Explicația : forța pregnant-ideologică a textului literar unită cu forța emoțională deosebită a muzicii creează, printr-o sinteză

6. Zofia Lissa, *Estetica muzicii* (Berlin, Henschel, 1957).

specifică, o expresivitate complexă, foarte directă și excepțional de mobilizatoare. Nu întîmplător deci, cîntecul și formele muzicale dramatice au iscat în totdeauna adevărate bătălii ideologice cu directe implicații politice. De pildă, în perioada iacobină a Revoluției franceze, un accent foarte puternic cade în creația muzicală pe genurile muzicii cu text. Cunoscutele cîntece populare care însuflețeau masele pe baricadele revoluției, *Marsilieza* însăși, și alte cîntece republicane de luptă, fanfarele imense, precum și cantatele solemne, grandioase, scrise pentru diferite comemorări sau sărbătoriri de evenimente revoluționare, spectacolele dramatico-muzicale și concertele vocal-simfonice cu mase mari de executanți etc., au creat un limbaj și un stil de viață muzicală caracteristice concepțiilor și stării de spirit revoluționare. Nu întîmplător Beethoven preia, folosindu-le într-un spirit creator genial, procedee noi de expresivitate dramatică, pe care un Cherubini, muzician al Revoluției franceze (și alți compozitori francezi ai epocii) le descoperiseră în activitatea lor creatoare din domeniul simfonic, vocal-simfonic și dramatic. Chiar și subiectul lui *Fidelio* este inspirat din aceeași sursă literară cu aceea a libretului unei cunoscute opere de Cherubini, cu substrat social-politic și revoluționar.

Și, totuși, cîteva observații care urmează ne vor arăta că, chiar și în asociere cu poezia, specificul reflectării muzicale se manifestă oarecum independent. Într-o simplă formulă melodică din folclorul copiilor, într-un mic cîntec de leagăn — silabic și de un singur rînd melodic, cu puține versuri și cu nesfîrșite „luluituri" — sau chiar într-un cîntec de mai multe rînduri melodice, accentul, a copii mai ales, cade cel puțin tot atît pe auforia ritmo-melodiei, cît și pe înțelesul versurilor (adesea chiar fără înțeles). La unele opere corale mai complexe perceperea clară a textului nu are rol hotărîtor în receptarea mesajului artistic. De multe ori ajunge pentru aceasta o idee generală a textului, iar cîteodată, cînd muzica „vorbește" singură, nici atîta. Dacă adăugăm la aceste observații faptul cunoscut al vehiculării mai multor texte pe aceeași melodie (așa cum se întîmplă des în folclor și în muzica de mase în general, de exemplu în cîntecele revoluționare), ne dăm seama că aici este vorba de un anumit grad de independență pe care poezia și melodia unui cîntec le păstrează datorită, bineînțeles, deosebirii dintre manifestările specifice ale naturii temporale a celor două arte. Specificul raportului subiect-obiect în cele două arte își spune aici clar cuvîntul. Astfel, putem să ne dăm seama de ce, în genurile vocale mai complexe — epico-dramatic și dramatic — reflectarea veridică a vieții cere o cunoaștere deosebit de subtilă a mecanismelor psihologice respective. Istoria genului dramatic muzical și a disputelor teoretice neîntrerupte în jurul primatului textului sau muzicii — cu consecințele lor hotărîtoare în evoluția limbajului muzical al genului — arată clar acest lucru.

Cum are loc însă reflectarea realității în muzica instrumentală? Desigur, aici trebuie să ne așteptăm să descoperim modul de reflectare specific, caracteristic prin excelență muzicii, întrucît în acest caz nu mai avem conceptele vehiculate de text. Dar nu este tocmai așa. De la muzica vocală cu posibilitățile ei de a reflecta idei, pînă la muzica zisă pură, adică fără text sau vreun fel de idee literară, trecerea este departe de a fi bruscă, delimitabilă precis. O bună parte din muzica instrumentală continuă să tindă spre suscitarea în conștiință a unor reprezentări concrete sau idei. Cum? Folosind mijloacele de expresie muzicală în mod mai mult sau mai puțin descriptiv sau uneori și imitativ, astfel încît acestea să evoce sau să sugereze unele aspecte concrete din viață, în primul rînd pe calea asocierilor și analogiilor obișnuite.

Scanned with OKEN Scanner

Desigur, în astfel de genuri, muzica își arată pe de o parte tendința ei organică spre concretul prototipurilor sonore nemuzicale din natură, iar pe de altă parte, tendința tot atît de profund organică — datorită elementelor ritmo-sonore ale limbajului, generalizate de logica muzicală, și vocabularului intonațional viu — spre emoțional, spre întruchiparea adevărului vieții în forme din ce în ce mai generalizate artistic. Se manifestă astfel, pe planuri din ce în ce mai înalte, bineînțeles, lupta continuă dintre frumosul natural al intonațiilor nemuzicale și frumosul artistic al intonațiilor muzicale, ce tind mereu spre forme noi de expresie. Această luptă duce la acea continuă mobilitate și transformare a limbajului muzical, la complexitatea tot mai mare a structurii intonațiilor muzicale (în înțelesul cel mai larg al acestei noțiuni), fapt care, cum vom vedea, are consecințe foarte mari în orientarea concepțiilor estetice, în evoluția sensibilității și gustului muzical, a concepțiilor și metodelor de educație muzicală.

Intonațiile muzicale în general — motive, melodii tipice, armonii și combinații de culori armonice, timbrale sugestive, ritmuri plastic-caracteristice etc. — fiind legate de anumite aspecte sonore din natură sau pe baza semnificațiilor lor tradiționale convenționale, pot funcționa ca adevărate „semnale ale semnalelor", ca „limbaj" muzical propriu-zis, care sugerează sau evocă, cu mai multă sau mai puțină precizie, reprezentări concrete și (prin anumite rezonanțe psihice) de idei. Exemple foarte cunoscute sînt *Partea întîi* și *Marșul funebru* din *Simfonia a III-a (Eroica)* de Beethoven sau *Partea întîi* din *Simfonia a VII-a („A Leningradului")*, de Șostakovici. Și acestea sînt opere fără program literar, construite după principiile logic-muzicale ale genului. Desigur, la fiecare din aceste două opere ideea generală indicată în titlurile respective a determinat tratări înnoitoare ale schemei formei date și, în general, ale mijloacelor de expresie, precum și sfera asocierilor posibile. Dar sînt și lucrări instrumentale care tind să suscite la fiecare pas interpretări concrete din ce în ce mai precise prin titluri și subtitluri frecvente. Cunoscute în acest sens sînt *Impresii din copilărie* de Enescu, cu titlurile fiecărei piese *(Scripcarul, Bătrînul cerșetor, Pîrîul sub razele lunii* etc.), sau *Tablouri dintr-o expoziție* de Musorgski, cu titlurile respective *(Porțile Kievului, Baba Iaga, Discuția dintre evreul bogat și cel sărac* etc.). În general, procedeele evocative sau descriptive care, mărturisit sau nu de către compozitor, ne evocă idei sau imagini reale se bazează pe intonații „caracteristice", intonații legate în conștiința noastră (prin sistemele de reflexe numite de către Pavlov „stereotipe dinamice") de anumite realități obiective. Tema principală din *Eroica* este un motiv care evocă un semnal militar de luptă (cu toate că e modificat și îmbogățit artistic). Marșul funebru din aceeași simfonie sugerează și el, prin însuși caracterul și atmosfera sa, o procesiune funebră a unui erou. Același rol de „intonațiuni caracteristice", care pot da mai ușor semnificații de idei muzicii, îl au și intonațiile folclorice naționale. Romanticii, în dorința lor de a contura cît mai viu mesajul muzicii lor, au dezvoltat foarte mult aceste procedee creînd și genul „poem simfonic" — adevărate simfonii a căror logică interioară nu mai este muzicală propriu-zisă ci urmărește, ilustrează, adesea chiar amănunțit, un program literar. Sînt cunoscute lucrările *Don Juan* și *Till Eullenspiegel* de R. Strauss, *Șeherazada* de N. Rimski-Korsakov, *Ucenicul vrăjitor* de Paul Dukas ș.a.

Este de subliniat însă că, chiar și în muzica cu program literar, ceeace rămîne hotărîtor din punct de vedere artistic (adică trăirea frumosului și mesajului operei) este nu atît această lume de asocieri — pe care, de altfel cu destulă imprecizie le poate provoca discursul sonor și care adesea pot deveni, individual,

Scanned with OKEN Scanner

comentarii foarte subiective, chiar arbitrare, explicabile în legătură cu iradiațiile din creier (Pavlov) — cît atmosfera emoțional-poetică bine conturată. Indicația lui Beethoven la *Simfonia a VI-a (Pastorala)* — „Mai mult expresie a simțirii decît pictură" — rămîne mereu valabilă pentru adevăratul înțeles al muzicii programatice în general. Indiscutabil, atît în creație cît și în interpretarea genurilor muzicii cu program există pericolul alunecării spre imitație și ilustrare sonoră, care pot duce la naturalism plat. Dar mai greu de sesizat este pericolul devierii atenției auditorului de la esența adevărată a acestei muzici. Prin explicații literaturizate și fără raportare directă la expresia muzicală propriu-zisă, la semnificațiile ei poetice mai subtile (și, în fond, mai bogate și mai active decît asocierile concrete, înțelese îngust), programul literar poate deveni un adevărat mijloc de a rătăci și inhiba reflexele firești ale gustului muzical. Se știe cu ce puțin se aleg din ascultarea muzicii cu program acei auditori care, greșit îndrumați, urmăresc cu orice preț surprinderea momentelor evocative sau descriptive doar în legătură cu fabulația programului. Se uită că aici, nemaiexistînd nici firul conducător al textului din muzica vocală și nici cel al logicii proprii după care se desfășoară discursul muzical în muzica simfonică fără program, auditorul, greșit orientat numai spre asocierile literare, rămîne în mare măsură în voia subiectivismului. Și, subiectivismul joacă un mare rol în mecanismul acestor asocieri tocmai fiindcă programul literar nu numai că le pregătește ci totodată le și circumscrie. Așadar, genul programatic, care are marea calitate de a îmbina forța generalizatoare emoțională excepțională a muzicii cu poezia imaginilor concrete ale vieții, implică și unele primejdii de diminuare a specificului și deci a eficienței expresiei muzicii, dacă e prost înțeles.

Și totuși, ce rol mare poate avea muzica cu program în educația muzicală a copiilor, și, în general, în inițierea muzicală. Formarea reflexelor în legătură cu perceperea intonațiilor tipice, a ritmurilor caracteristice, a unor timbre și armonii etc. se realizează foarte ușor prin muzica cu program, pe baza asocierilor acestora cu elemente existente anterior în conștiință. Dar din punct de vedere educativ-estetic rolul ei este și mai hotărîtor. Se știe că copiii percep, se emoționează și înțeleg cu mare ușurință imaginile concrete și, cu deosebire, pe cele ale fabulosului, grotescului etc., imagini care reușesc foarte bine în muzica cu program. Așadar, afară de formarea mai ușoară a unor deprinderi perceptive și aperceptive, muzica cu program transmite ușor copiilor emoții clare, care determină reacții estetice clare. Să ne gîndim la soluția găsită de Prokofiev în povestirea muzicală *Petrică și lupul* sau la felul cum mamele povestesc copiilor basme, introducînd dialoguri cîntate ale personajelor *(Capra cu trei iezi*, de pildă).

Aceasta nu înseamnă însă de loc că muzica cu program ar avea o valoare educativ-estetică superioară celei fără program, așa cum există tendința să se creadă și, ca urmare, să se folosească în practica educației muzicale. Dacă prima are avantajul unei relative inteligibilități a semnificațiilor de idei și sentimente, a doua are avantajul unui mai bine definit și deci mai adînc răsunet emoțional specific muzical.

Avertizăm pe cititor că nu este vorba aici de o ierarhizare a genurilor din punctul de vedere al capacității lor reflectorii, întrucît fiecare din ele reflectă viața în moduri diferite, cu avantaje și dezavantaje diferite, dar cu eficiență pînă la urmă echivalentă, în cazul că sînt artă autentică și de concepție realistă. Aici este vorba doar de o precizare relativă a modalităților lor de reflectare;

Scanned with OKEN Scanner

mai precis, este vorba de o caracterizare a acestor modalități. Iar categorisirea este și ea mai mult didactică, întrucît limite precise între genuri nu există.

Imposibilitatea unor astfel de delimitări se vede și în muzica fără program. Într-adevăr, nu numai muzica instrumentală romantică cu sau fără program, ci și cea clasică, și cea contemporană folosesc intonații apropiate folclorului, muzicii maselor în general, sau intonații intrate în conștiința muzicală a unei epoci și, cu deosebire, intonații ce evocă dansul sau își au izvorul în el. Dar, pe cînd muzica programatică folosește aceste elemente cu intenția de a evoca, de a sugera sau descrie, suscitînd mai mult sau mai puțin imagini concrete ale realității — intenție care determină cum s-a văzut și structura compoziției — muzica neprogramatică le folosește mai ales cu scopul de a valorifica creator latențele lor emoțional-muzicale, ținînd însă totodată seama și de rolul lor aperceptiv intonațional (un fel de „fond aperceptiv de idei", muzical). În felul acesta muzica se leagă de tradiție și în același timp își înnoiește mereu expresivitatea prin influxuri de elemente intonaționale noi, prin îmbogățirea mijloacelor de expresie, a limbajului. Astfel, Rapsodiile și *Sonata a III-a pentru pian și vioară* de George Enescu, datorită în primul rînd unei puternice expresivități și totodată unor clare caracteristici populare naționale, au căpătat de la început o mare accesibilitate în țara noastră, intrînd totodată și în repertoriul universal. Este un proces asemănător cu cel care a dus la universalizarea — la timpul său — a marii culturi muzicale clasice din Occident, din Rusia și din alte țări. Astfel, părțile simfoniei clasice sînt la originea lor îndepărtată mici melodii populare, mai ales de dans. Într-un *allegro* de simfonie în formă de sonată nu se mai văd urmele dansului popular „allemanda", care i-a dat naștere; dar, în alte mișcări, imaginea dansurilor persistă, mult stilizată și generalizată ca expresie — *scherzo*, de pildă, provenit din dansul „menuet". Unele dintre aceste mișcări au trăit și trăiesc încă cu denumirea și atmosfera dansului respectiv. Ex. *rondo*, *menuet* ș.a. În muzica noastră, părțile cu mișcare vioaie din simfonii, concerte instrumentale, cvartete au adesea la bază dansuri populare românești (citate sau „în stil"), fără să fie numite.

Așadar, în afară de caracterul național, în afară de intonații tipice intrate în conștiința muzicală, stilul și spiritul muzicii de dans constituie și ele o parte din izvoarele intonaționale tradiționale, pe baza cărora se pot comunica emoții adînci, clare ca sferă expresivă și cu bogată rezonanță de trăiri estetice, menținîndu-se legătura cu fondul intonațional aperceptiv din conștiința maselor și fără tendința de a suscita idei și asocieri concrete. Iar posibilitățile de a se folosi creator această tradiție și de a se crea intonații noi, mai bogate, mai diferențiate expresiv, sînt inepuizabile.

În acest sens, nici vorbă nu poate fi de o imperfectă sau imprecisă reflectare a vieții în muzică. Folosirea autentic-creatoare a fondului intonațional tradițional face ca fiecare parte de simfonie, de sonată, de suită etc. să poată fi înțeleasă fără echivoc într-o anumită sferă emoțională (eroic, tragic, grotesc, liric ș.a.), cu rezonanțe expresive și semnificații ideologice generale bine conturate, acelea din care au izvorît ideile muzicale ale operei. Acest lucru este ușurat și de faptul că unii compozitori declară ei înșiși așa-zisele „subiecte" sau idei generale pe care ei le întruchipează artistic-muzical. Alteori astfel de subiecte sînt acreditate nu de către compozitori, ci de către exegeți contemporani. Ele atestă caracterul reflectoriu al muzicii fără program, — mai ales romantică — cu toate că nu suscită reprezentări legate de realitatea concretă. Este instructivă și revelatoare cunoașterea unor subiecte și denumiri ale operelor simfonismului clasic, modern

Scanned with OKEN Scanner

și contemporan, pe care cititorii le pot afla din micile monografii științifice de popularizare ce apar tot mai des la noi (vezi de exemplu Eug. Pricope, *Beethoven*; L. Danielevici, *Șostakovici*; I. Sichra, *Leos Janacek*; G. Bălan, *G. Enescu* etc.).

În unele cazuri muzica instrumentală tinde să excludă nu numai asocierile care ar putea suscita imagini concrete ale vieții, ci și sferele emoționale bine conturate, cu semnificațiile lor ideologice legate de categoriile estetice amintite (tragic, comic, eroic). Acesta este cazul cu o parte din muzica instrumentală a lui Bach (preludiile și fugile, mai ales; unele partite, suite, sonate ș.a.) și, în moduri diferite, cu multe lucrări ale simfonismului modern și contemporan (exemplu *Simfonia de cameră* a lui Enescu, în mare parte). La Bach, de pildă, dincolo de satisfacția estetică deosebit de puternică provocată de desfășurarea riguros armonioasă a discursului muzical sonor, supusă în aparență numai logicii interioare a formei respective și a tehnicii polifonice, apare foarte clar și un conținut expresiv de o anumită semnificație umană foarte bine definită. Chiar și o simplă „invențiune" *(Nr. 1 la două voci*, de pildă) ne poate sluji ca exemplu. Mica temă-motiv de o măsură și jumătate, la început fără vreo semnificație expresivă pregnantă, evoluînd în curba celor două linii mari, clar conturate, ale „formei" respective, psihic devine repede deosebit de dinamică, datorită transformărilor imitative care pun în valoare potențele plastico-motrice și armonice ale melodiilor. Cînd atinge punctul culminant al „formei", ea este o mică idee muzicală ce-și dezvăluie liber, pînă la sfîrșit, toată lumea de emoții muzicale închisă în ea. Cum le definim însă? Conceptele folosite pînă aici spre a defini expresia muzicală devin prea înguste; emoțiile comunicate, avînd un caracter foarte generalizator, nu pot fi îngustate spre a încăpea în sferele — totuși foarte largi — ale categoriilor estetice generale, în care am circumscris pînă aici conținutul muzicii; ca atare, ele nu pot suscita nici acele rezonanțe de idei posibile numai în legătură cu aceste categorii. Tot generalitatea foarte largă a acestor emoții muzicale determină și forma oarecum abstractă a expresiei lor sonore. Și, așa e firesc : la un înalt nivel de generalizare, adevărul se exprimă abstract și concis. Se pierde ceva din multitudinea de aspecte ale concretului (cum ar fi cazul mai evident în muzica cu program, de exemplu), dar se cîștigă în schimb mult în dezvăluirea adîncă a esenței vieții. Sfera acestei esențe fiind în cazul de față cea mai largă, emoția muzicală care o reflectă poate avea numai două sensuri: unul activ, expansiv (stenic), altul pasiv, depresiv (astenic). Primul afirmă, celălalt neagă viața. (Și numai în cazul muzicii neautentice, fără talent, sau al muzicii formaliste, aceste două semnificații ale expresiei nu apar clar sau nu există și, în orice caz, nu pot fi sesizate.) În astfel de muzică, orice asociere cu altfel de elemente din conștiință, în afara acestor două sensuri generale de mai sus, este aproape exclusă. În receptarea acestui fel de muzică au rol doar capacitatea de percepere analitică și sintetică a discursului sonor și fondul aperceptiv de idei generale în care cele două sensuri emoțional-muzicale pot avea răsunet.

Putem conclude că muzica reflectă viața, în modul cel mai caracteristic ei, prin exprimarea cu preponderență a sferei emoțional-estetice; mai precis, cu preponderența emoțiilor *muzicale*. Iată acum pe scurt, în bună parte ipotetic, în ce constă procesul psihic al acestei reflectări. Astfel vom înțelege rolul educativ-estetic al muzicii.

Se știe că stările emoționale, în general, nu reflectă fenomene reale, ci atitudinea umană subiectivă, acordul sau dezacordul față de acestea. Emoțiile însoțesc orice activitate a omului și, ceea ce este deosebit de important pentru cazul

Scanned with OKEN Scanner

nostru, chiar şi activitatea lui spirituală, de gîndire, „*căutarea* adevărului de către om", cum precizează Lenin [7]. Această legătură a emoţiilor cu activitatea explică în primul rînd trăsătura lor esenţială, aceea de a reflecta viaţa în forme foarte generale, prin verdict pozitiv sau negativ, prin atitudine activă sau pasivă. De aici dinamismul, motricitatea psihofiziologică a tensiunilor emoţionale (încordări şi destinderi). Este evident, din cele arătate pînă aici, că natura sonoră a discursului muzical, cu dinamica desfăşurării temporale reale a momentelor lui tonale — stabile şi nestabile sau, într-un sens foarte larg, consonante şi disonante, sensibilitate şi echilibru, — este deosebit de aptă să întruchipeze artistic viu, înseşi *procesele* reflectării emoţionale, şi nu numai esenţa, sfera lor psihică. Subliniem însă că în imaginea muzicală nu reflectarea acestor procese emoţionale în sine, dinamismul lor abstract ca atare (aşa cum cred unii formalişti) sînt esenţialul, ci conţinutul lor reflectoriu, adică tocmai acea atitudine psihică complexă care constituie răspunsul conştiinţei umane, verdictul ei pe baza unui motiv ideologic de ordin estetic, etic, politic, la activitatea din afara sau dinlăuntrul ei.

Aşadar, tendinţa aşa-ziselor „emoţii superioare" de a reflecta foarte generalizat atitudinea estetică, ideologică, etică, îşi găseşte, în structura pe cît de concret-senzorială pe atît de abstractă (neconceptuală, nefiguralã, neexpresivă în general) a elementelor limbajului muzical, cea mai firească încorporare. Aşa se explică faptul că, vocală sau instrumentală, prin însuşi specificul ei reflectoriu, muzica realistă tinde să excludă din ce în ce mai mult aspectul individualist, neesenţial al „motivelor" care ar putea determina atitudinea, verdictul artistico-emoţional, şi să realizeze maximum de unitate dialectică dintre concretul senzorial sonor şi generalul abstract al conţinutului imaginii muzicale. Fiind deci, ca orice procese emoţionale superioare (sentimente „estetice", „morale", „intelectuale"), determinate şi reglate de motive ideologice este probabil, după cum se crede, că emoţiile muzicale se conturează în sfera conştiinţei, fiind substanţa unei „conştiinţe muzicale" (vezi şi E. Emery *La gamme et le langage musical*, P. U. F. 1961). Credem deci că tendinţa organică, specifică muzicii, spre generalizări din ce în ce mai largi ale expresiei (ca unitate dialectică de conţinut şi formă) implică, în deprinderea perceperii ei de către auditor, înlăturarea treptată a asocierilor cu elemente psihice extramuzicale şi asocierea din ce în ce mai mult a structurilor sonore între ele; putem înţelege pentru ce memoria (adică recunoaşterea elementelor tematice şi reprezentarea lor auditivă) devine treptat latura intelectivă (în sensul logic-muzical) cea mai pregnantă a muzicii, baza perceperii şi aprecierii ei (reamintim că structura logic-muzicală a discursului muzical nu constituie sursa semnificaţiei psihice a muzicii fără text sau program; ea determină însă conturarea precisă a emoţiilor muzicale şi prin aceasta, indirect, semnificaţia, rezonanţa lor de idei); putem înţelege pentru ce latura instructivă a educaţiei muzicale trebuie să-şi propună ca prim obiectiv formarea deprinderilor de percepere conştientă analitică şi sintetică a limbajului muzicii pe baza structurii logic-muzicale a acestuia, ca singura cale firească de a se ajunge la trăirea frumosului muzical, la receptarea mesajului său. Această din urmă concluzie trebuie subliniată în mod deosebit întrucît în pedagogia muzicii, din cauza neelaborării bazelor ei psihologice şi estetice, nu sînt încă clar precizate nici scopurile diferitelor procese sau etape de procese instructiv-educative şi, în consecinţă, nici mijloacele, mai ales principiile de metodă ale acestora.

7. V. I. Lenin, *Opere*, vol. 20 (Bucureşti, Edit. politică, 1959, p. 255).

Scanned with OKEN Scanner

Aşadar, în general, forţa educativ-estetică specifică a muzicii stă în emoţia muzicală. La muzica cu text se adaugă ideile din imaginea poetică. La muzica instrumentală această forţă constă în rezonanţa de idei (din ce în ce mai generale) a emoţiilor muzicale, adică a „motivelor" ideologice care au determinat verdictul, atitudinea emoţională pozitivă sau negativă faţă de o idee, un fapt etc. Emoţia muzicală şi rezonanţa ei de idei constituie esenţa, mesajul operei şi au o conturare de o precizie specifică, corespunzătoare preciziei intenţiilor şi mijloacelor de realizare. Iar acestea din urmă depind, cum se ştie, de talent, inteligenţă şi măiestrie.

Aşadar, plecînd de la o anumită precizie de idei a reflectării în muzica vocală şi trecînd prin muzica programatică — în care mijloacele muzicale cu intenţii mai mult sau mai puţin descriptive, ajutate de sugestii literare, acţionează în sensul ambelor tendinţe: spre imagini concrete, intelective şi spre atmosferă poetico-muzicală bine conturată psihologic — muzica tinde mereu spre o precizie proprie specifică, aceea a *emoţiei muzicale*.

În general, experienţa confirmă faptul că receptarea complexă — emoţional-muzicală şi totodată cu rezonanţă de idei — a unei opere muzicale are loc întotdeauna cînd aceasta este artistic autentică şi că, întotdeauna în asemenea caz, semnificaţia operei se înscrie subiectiv în aceeaşi sferă de idei, din ce în ce mai largă, determinată de sfera ei emoţională, deşi interpretările subiective concrete — bazate pe asocieri dirijate sau spontane — ar putea diferi. Dar acest lucru se explică nu numai prin reflectarea emoţională specific muzicală, ci şi prin faptul că limbajul muzical al unei epoci se formează şi el istoric, o dată cu gustul muzical, iar acesta, la rîndul său, o dată cu concepţia de viaţă, cu idealurile social-politice şi artistice înaintate ale epocii.

Deci, în afară de inteligibilitatea emoţional-artistică şi explicit-ideologică a operei de artă literară şi a unor opere de artă plastică, există şi o inteligibilitate artistico-emoţională specific muzicală, caracteristică în mod deosebit muzicii fără text sau program şi care rezultă tot din interacţiunea specifică a aceloraşi factori psihici ce acţionează în orice proces reflectoriu.

Iată şi cîteva consecinţe ale specificului muzicii văzute prin prisma rolului ei educativ-estetic.

Vagul în muzică nu poate veni, ca şi în orice altă artă de altfel, decît dintr-o concepţie antirealistă sau din lipsă de măiestrie şi talent. Aşadar, accesibilitatea şi eficienţa educativ-estetică a muzicii depind în primul rînd de semnificaţiile, de mesajul operei şi de autenticitatea ei artistică (forţa, satisfacţia emoţional-estetică); în al doilea rînd, de capacitatea auditorului (sau executantului) de a o percepe conştient şi de a o înţelege.

Se poate deduce acum ce dăunătoare sînt pentru punerea în valoare educativ-estetică a muzicii acele concepţii care, înţelegînd dogmatic teoria reflectării artistice şi reducînd vulgarizator, la o schemă generală, întreaga problemă a expresiei în diferite arte, caută cu orice preţ „conţinutul de idei şi sentimente" al operei de artă muzicală în semnificaţii pe care adesea muzica nu le poate vehicula. Şi atunci cînd, inevitabil în asemenea cazuri, apar greutăţi de neînvins, se trece la o altă „formulă", încă mai hazardată prin sămînţa idealistă pe care o conţine, formula „vagului", a „impreciziei" expresiei muzicii în general şi la unele genuri muzicale în special. O manifestare tipică a acestor vulgarizări este *literaturizarea* expresiei muzicale — un fel de a privi muzica din afara ei, fie tezist-dogmatic, fie diletant pur şi simplu.

Scanned with OKEN Scanner

Desigur, mult mai derutante sînt concepțiile idealiste asupra imaginii muzicale, întrucît ele fundamentează formalismul, crearea de opere muzicale intenționat rupte de viață.

Plecînd de la Eduard Hanslick, cunoscutul estetician vienez de la sfîrșitul secolului trecut, filozofii și muzicienii formaliști consideră că atunci cînd muzica încearcă să exprime ceva din sfera vieții — imagini concrete, sentimente sau idei — ea nu mai este „pură". Ei consideră că, neputînd vehicula vreun fel de imagini concrete sau idei, muzica trebuie să tindă la o presupusă puritate abstractă, să se exprime numai pe ea însăși. Baza acestei exprimări ar fi un presupus privilegiu, cel al „esteticității naturale" a sunetului muzical. În acest fel s-ar realiza o artă ideală, complet ruptă de realitatea înconjurătoare, legată numai de „frumosul pur", de esteticitatea pură a formelor muzicale abstract construite. Deci idealul formalist înseamnă o expresie a unui presupus frumos autonom fără vreo legătură cu esența spirituală complexă a vieții. Gisèle Brelet erudit muzicolog francez, autoarea unor impunătoare tomuri consacrate specificului expresiei muzicale, aduce bogate și pătrunzătoare observații în legătură cu natura temporală a muzicii. Plecînd de la teoria formalistă a lui Hanslik și de la alte teorii idealiste, G. Brelet încearcă fundamentarea teoretică a unei muzici ce „ar realiza mirajul unei arte pure, care nu ar exista decît în virtutea formei ei pure" [8].

Rădăcina voit sau nu reacționară a acestor teorii o cunoaștem. Iată însă cum arată expresia lor artistică tipică. Toate tehnicile atonaliste consecvente — dodecafonismul serial în primul rînd — ca sisteme dogmatice, exclusive și exclusiviste, neagă principial, pe baza concepției formaliste, expresia muzicală bazată pe categoria cea mai importantă a gîndirii muzicale — tonalitatea (în înțelesul cel mai larg al cuvîntului). Aceasta înseamnă că atonalismul renunță la tensiunile cele mai clar precizate și puternice ale muzicii, tensiuni care constituie tocmai baza emoției muzicale în orice gen al muzicii, care constituie chiar specificul ei esențial. Excluzînd emoția muzicală a unui conținut de viață atoniaștii consecvenți exlud aproape orice posibilitate de a exprima în toată complexitatea sa umanul — adică tocmai obiectul oricărei arte. Ei admit numai tensiunile naturale, existente în însăși structura sunetului muzical. Prin natura lor în general neraționalizabilă, prin subtilitatea lor, aceste tensiuni sînt slab diferențiate, lipsite de pregnanță; devin aproape imperceptibile, neutre. Asemenea limbaj poate exprima totuși ceva pregnant: sentimentul de neant psihic, nihilismul etic. Rezultatul este dezumanizarea artei. Așadar, ca sistem exclusiv, atonalismul trebuie respins tocmai pentru că are la bază concepția idealistă și formalistă a frumosului muzical autonom, fără legătură cu activitatea gîndirii și emoțiilor ca moduri de reflectare subiectivă a adevărului vieții.

Dar diferitele tehnici atonaliste ca atare nu pot fi respinse din principiu; în concepții mai lărgite ale „tonalității" și în contextul unei imagini realiste, de viziune contemporană, ele ar putea fi „armonizate" în felul lor și, astfel, ar putea deveni moduri noi, îmbogățiri ale mijloacelor de expresie muzicală. În acest sens, muzica expresionistă, în mare măsură atonală, a lui Alban Berg, se deosebește principial de cea a lui Anton Webern, care este mult îngustată expresiv prin dogma formalistă.

Așadar, nu se poate spune că experiențele atonaliste ar putea să fie lipsite de un anumit rol, că nu ar putea îmbogăți gîndirea muzicală și deci mijloacele

---

8. Gisèle Brelet, *Le temps musical* (P.U.F. 1949, p. 405).

Scanned with OKEN Scanner

ei de expresie. Dar acest rol este în practică foarte redus tocmai din cauza concepțiilor confuze sau antirealiste care stau la baza unor creații zise „de avangardă", chiar și atunci cînd acestea nu sînt formaliste ca principiu. Adevărata inovație în domeniul expresiei muzicale a fost din totdeauna rezultatul unor *experiențe* creatoare autentice, cerute de o gîndire artistică realistă, legată organic de realități, concepții de viață și gusturi artistice noi, progresiste. De aceea cele mai multe din *experimentele* formaliste nu vor rămîne în istorie decît ca atare. De altfel și azi, cînd are loc o recrudescență a concepțiilor și creației formaliste, în multe țări apusene ideile și muzica formalistă au o circulație destul de redusă și, aceasta, chiar și printre muzicieni.

Estetica idealistă vede în apariția concepțiilor și artei formaliste doar o reacție la excesul romanticilor în a exprima și reda viața sub aspectele ei cele mai concrete sau de a traduce prin concepte tot ce spune muzica. În realitate, concepțiile și muzica formalistă reprezintă un aspect concret al uneia dintre tendințele societății burgheze în perioada apusului ei — de a lipsi arta de conținutul ei uman, adică de forța ei expresivă esențială. Voind să vadă în muzică esteticul pur, autonom, ei reduc bucuria artistică la latura esteticității pure, adică la senzorial, unit cu satisfacția intelectualistă pe care jocul cu structurile logic-muzicale infinit complicabile ale elementelor formei sonore muzicale o procură unor conștiințe claustrate în asemenea concepții [9]. Afară de însăși natura abstract-speculativă a acestor elemente, la tendința formalistă de azi în muzică mai contribuie și latura tehnică accentuată a educației muzicale. Hedonismul senzorial-intelectualist al gusturilor muzicale „moderne" decadente scoate la lumină în lumea muzicii tocmai pe muzicienii proveniți dintre copiii înzestrați în primul rînd din punctul de vedere al sensibilității auditive și tehnicii. Aceștia, atunci cînd nu sînt destul de talentați și în sensul fanteziei creatoare, rămîn realmente limitați la viziunea și la gustul jocului cvasi-gratuit cu elementele gîndirii muzicale, care alcătuiesc latura abstract-științifică, atît de ademenitoare, a muzicii (Vezi și Walter Howard *La musique et l'enfant*, P.U.F. 1952). Desigur, pe baza acelorași condiții social-istorice apare și tipul amatorului suprarafinat. Întocmai ca și compozitorul de același tip, acesta urmărește mereu satisfacția hedonică a unei expresii „pure", noi prin ineditul ei formal, și sfîrșește cu fiecare experiență nouă prin a rămîne la una și aceeași emoție săracă, neesențială din punct de vedere estetic. Ne explicăm acestea, în afară de cauzele sociale, prin neclaritatea metodei în descoperirea talentului.

Astfel, apare mai evident în ce constă greșeala de principiu metodologic, aproape generală azi în educația muzicală a profesionistului și viitorului amator. Accentuîndu-se de la început excesiv latura instructivă (științifică și tehnică), rămîne pe un plan secundar latura esențială : sensibilitatea, gustul și bucuria

---

9. Dar muzica de tendință antirealistă, urmărind mai mult o demonstrație tehnico-cerebrală decît una artistic-emoțională, nu constituie decît unul din aspectele gîndirii și creației muzicale a lumii orînduirii capitaliste. Un alt aspect îl constituie tendințele realiste, urmărind o expresivitate umanistă mai mult sau mai puțin definită ca ideal de artă. La cei mai talentați dintre compozitorii acestei tendințe (formaliștii îi numesc „umaniști" !), limbajul este cel mai adesea plin de prospețime, înnoitor și, totodată, accesibil publicului. Sînt cunoscuți și la noi : Arthur Honegger, Paul Hindemith, Benjamin Britten, Olivier Messiaen, Igor Strawinski ș.a. Caracteristic pentru unii dintre acești compozitori este faptul că sînt adesea contradictorii în creația și în concepțiile lor declarate, reflectînd astfel concepțiile și esența, contradictorii, ale societății în care trăiesc.

Scanned with OKEN Scanner

frumosului artistic în toată plenitudinea sa, adică tocmai singurul mobil posibil al interesului pentru necesara latură instructivă, mai ales în cazul educației muzicale a tuturor copiilor în școala de cultură generală. La noi, această concepție, împrumutată de mult din Apus, a domnit multă vreme, cu toată evidența rezultatelor ei slabe sau de-a dreptul negative obținute în școala de învățămînt general și consemnate în istoria pedagogiei noastre muzicale (Vezi G. Breazul, *Patrium Carmen*). Practic însă, ea domnește și azi. Premisele teoretice de mai sus indică în mod clar punctul de vedere metodologic just în abordarea problemei: într-un proces educativ muzical de orice formă, atît al viitorului profesionist cît și al viitorului amator, toate mijloacele respective ar trebui să fie folosite în primul rînd în vederea realizării unui scop esențial, *educativ-estetic*. În acest fel însăși latura instructivă, necesară în măsuri diferite profesioniștilor și amatorilor, ar căpăta soluții metodice noi, adecvate, eficiente. Punctul de vedere educativ-estetic în educația muzicală ar putea fi, deci, hotărîtor pentru contribuția artei sunetelor la educația comunistă, fiindcă numai așa se poate lega cu adevărat educația muzicală de viață, adică de idealurile acesteia, de sarcinile formării omului care realizează aceste idealuri.

Cu acestea atingem alte aspecte legate de practică ale teoriei imaginii muzicale: interpretarea operei de artă muzicală de către cel ce o execută și interpretarea ei de către cel care o ascultă.

Interpretul-executant este un al doilea părinte al operei de artă muzicală. Opera, concepută, apoi realizată în partitură rămîne (într-o oarecare măsură chiar și pentru compozitor) doar o „idee", o virtualitate, pe care o împlinește, căreia îi dă viață, existență deplină cu toate calitățile ei, artistul interpret. Misiunea operei, care este aceea de a comunica unui public farmecul artistic și mesajul ei uman se realizează numai prin intermediul interpretului. Cu vocea sau cu instrumentul, interpretul desfășoară, transformă în *act* sonor (temporal-real) ideea artistică din partitură. Atît executarea, cît și ascultarea operei de artă muzicală sînt o recreare reală, o actualizare a acesteia prin fenomenul cunoscut al „cîntului interior". Numai că, la executant, cîntului interior i se adaugă și „gestul exterior" corespunzător, în timp ce la auditor el rămîne în forma de „gest interior" (vezi G. Brelet, *L'interprétation créatrice*, P.U.F. 1952). Aceste „gesturi" sînt activități motrice reale, multiple și complexe. Prin ele muzica își prelungește activ existența, este o participare într-o oarecare măsură la însuși procesul creator care i-a dat naștere. Desigur, la auditor fenomenul nu are aceeași pregnanță și fidelitate ca la executant, dar natura sa este aceeași.

Se poate înțelege din aceste date că interpretul-executant nu poate schimba esența operei, aceea dată de compozitor și încorporată în ea. Totuși schimbări subiective neesențiale sînt posibile prin interpretarea mai personală a unor elemente dinamice, agogice, ritmice etc. Zofia Lissa, în lucrarea citată, continuă aceste observații cu precizarea că posibilitățile interpretărilor subiective vor fi cu atît mai reduse, cu cît claritatea și pregnanța expresiei unei opere le vor restrînge mai mult. Astfel de interpretări subiective sînt încă mai pronunțate la amator. Fenomenul are loc și la celelalte arte.

Explicarea coloraturii voliționale a emoției muzicale prin legături firești dintre afecte și voință se precizează mai mult dacă ținem seamă de această formă specifică, actuală, și deci re-creatoare, pe care o implică trăirea autentică, completă a operei de artă muzicală de către un auditor (încordări și destinderi, accelerări și încetiniri, creșteri și descreșteri — toate comune stărilor afective în general și muzicii).

Scanned with OKEN Scanner

Pe baza tuturor acestor premise se poate înțelege, în linii mari, *ce* ne spune muzica, adică modul cum ea reflectă viața și *cum* acționează asupra vieții prin conștiința estetică. Un om care intonează în tăcere, transfigurat, o melodie sau o murmură fredonînd-o; o mulțime care o cîntă într-o acțiune eroică sau, solemn, la o sărbătoare colectivă; un public care o ascultă concentrat, transpus, ca operă de artă în sala de concert, la radio sau în alt fel, toate aceste moduri de a ne însuși opera de artă muzicală înseamnă interpretări, comentarii și atitudini pe care le suscită frumusețea artistică a mesajului acesteia. Armonia imaginii sonore muzicale determină răspunsuri lăuntrice similare amplificate subiectiv atît prin rezonanțe emoționale de idei, cît și prin rezonanțe voliționale. Subliniem factorul *subiect*. Aceasta, spre a preciza că principiul receptării și interpretării operei de artă muzicală pe baza percepерii fidele, complete, a elementelor expresiei sonore obiective despre care s-a vorbit mai sus, nu înseamnă nicidecum o invitație la înlăturarea sensibilității psihice, la înlăturarea factorului subiectiv: gîndire, sentiment, imaginație. Fără acestea, de altfel trăirea artistică în general ar fi fără sens. Mai mult. Muzica, pentru a fi înțeleasă mai ușor, are nevoie de explicații prin care imaginația auditorului sau a interpretului să fie stimulate, orientate spre anumite sfere emoționale și de idei, acelea voite de compozitor sau acreditate de experiența cunoscătorilor.

O astfel de pregătire are valoare însă numai dacă este cu adevărat aperceptivă, adică dacă se referă la opera de artă concretă, dacă se leagă nemijlocit de elemente ale imaginii, exemplificate sonor. Cînd comentariile, interpretările, explicațiile nu vin din interiorul muzicii, cînd nu duc la intuirea unor elemente ale imaginii sonore ca elemente aperceptive, ele pot dezorienta, deruta sau chiar inhiba reacțiile firești ale sensibilității și gustului artistic.

Fără astfel de exegeze precise, cum ar fi posibil ca auditorul și interpretul să fie orientați spre înțelegerea esenței expresive comune de pildă lui Mozart, în ultimele lui opere mai ales, și lui Beethoven (idealurile umaniste ale sfîrșitului secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea), și, totodată, a deosebirilor sensibile de gust între epocile lor (deci și de stil) și în esență, de amploare și pregnanță a concepțiilor lor estetice? Cum s-ar putea orienta imaginația și ideile interpretului-executant și ale celui care ascultă spre înțelegerea viziunii umaniste, caracteristică romanticilor — sinceră, învolburată, dar fără drum de ieșire, cîteodată cam declamatoare și chiar (la romantismul tîrziu) de esență mic-burgheză —, fără „contextul" istoric al înăbușirii treptate a glasului revoltei în secolul respectiv? Cum s-ar putea sublinia mai bine contrastul de gust estetic (în sens psihologic) dintre muzica contemporană decadentă și cea cu adevărat revoluționară, fără o exegeză, argumentată concret, a viziunilor filozofice și artistice ale celor două lumi în luptă azi?

Acestea pot fi premisele teoretice ale formării gustului și idealului estetic socialist prin muzică.

Scanned with OKEN Scanner

Particularités du langage et de l'éducatian esthétique au moyen de la musique, tel est le titre se rapportant à la partie introductive du chapître *Le role de la musique dans l'éducation esthétique* de l'ouvrage *L'éducation esthétique par les moyens de l'art et de la littérature* (Edit. Academiei R.S.R., 1964). Voici en résumé le caractère synthétique de cette introduction :

1. Les particularités essentielles du langage musical — le rapport sujet-objet, le monde sonore et sa perception — sont abordées directement en une brève esquisse du processus historique par lequel l'homme s'est assimilé le rythme sonore musical de la nature (son „humanisation").

2. Les particularités de la conjonction des facteurs logiques et esthétiques en musique font l'objet d'une analyse des éléments morphologiques (leur base naturelle et les catégories de la pensée musicale : son, tonalité, rythme, etc.), des éléments expressifs du langage musical (le caractère réflecteur des „formules" mélodiques, de la mélodie etc.).

3. Les différentes modalités de l'expression musicale et l'interaction spécifique des facteurs sensoriels, affectif et intellectif; l'émotion musicale, les catégories esthétiques, générales en musique expliquées par l'analyse de certains aspects concrets de la création et de la réception de l'oeuvre musicale.

4. Aspects psichologiques généraux, de l'incorporation dans l'oeuvre musicale des émotions provoquées par la réalité objective ou même par nos idées; précision spécifique de l'expression musicale.

5. Aspects actuels de la création; les conceptions esthétiques et pédagogiques musicales.

Scanned with OKEN Scanner

Viorel Cosma

MĂRTURII ARHEOLOGICE ASUPRA VIEȚII MUZICALE DE PE TERITORIUL ROMÂNESC ÎN PERIOADA COMUNEI PRIMITIVE ȘI A SCLAVAGISMULUI

Scanned with OKEN Scanner

Avîntul cercetărilor arheologice din ultimii 10—15 ani, desfășurate sub îndrumarea Academiei R.S.R. și a muzeelor regionale și raionale, a dus la descoperirea unui vast și prețios material documentar, capabil să reflecte, cel puțin parțial, imaginea vieții muzicale a celor care au locuit odinioară pe teritoriul românesc. Dacă vom adăuga și mărturiile date la iveală de arheologii din trecut — rod al săpăturilor efectuate timp de peste un veac — se va contura și mai clar ideea principală ce se degajă din tot acest material: *existența unei tradiții muzicale seculare a strămoșilor și a poporului nostru*[1].

Din păcate, mărturiile privitoare la manifestările artistice din epocile îndepărtate nu au deocamdată o răspîndire echilibrată nici asupra întregului teritoriu nici asupra fiecărei epoci. Multe semne de întrebare persistă încă în munca de cercetare istorică și mai ales în privința interpretării materialului arheologic de către muzicologia noastră contemporană. Bogăția documentelor semnalate în ultima vreme ne-a înlesnit totuși o primă incursiune asupra aspectelor vieții muzicale din trecutul îndepărtat, asupra instrumentelor muzicale folosite de strămoșii noștri.

Cunoscutul muzicolog Curt Sachs a remarcat în „strigătele aspre care întrerup unele cîntece ale ciobanilor români" un arhaic element documentar de ordin muzical, mai ales că „tonul puternic și prelungit", adeseori de aceeași înălțime acustică nu semăna cu un strigăt obișnuit. [2]

Este greu de atribuit chiotului ciobănesc vreo caracteristică locală și o vîrstă care să corespundă treptei de dezvoltare istorică a matriarhatului. Alte izvoare merită însă o atenție specială.

Promițătoare, interesantă și prețioasă pentru cercetările viitoare, ni se pare descoperirea cercetătorului istoric român D. Berciu în comuna Pietrele (reg. București) a unui fragment de instrument muzical de suflat din marmură zaharoasă. Lung de 11 cm, avînd o culoare cenușie și o formă tubular-conică, instrumentul reține atenția, deși păstrează puține elemente de identificare precisă. Aparținînd culturii Gumelnița (sec. XIX-XVIII î.e.n.), atît de înde-

---

1. Rezumate ale prezentului studiu — în prima formă de redactare, conținînd descoperirile arheologice pînă în anul 1963 — au apărut în: revista „AGERPRES", Bucureşti, nr. 17, 25 sept. 1963 *(Viejos testimonios musicales ex territorio rumano*; ibidem în limbile franceză, germană, rusă și engleză), în „*Ruch Muzyczny*", Warszawa, nr. 1, 1—15 ian. 1964, p. 14—15 *(Wykopelyska muzycznena terenie Rumunii)*, în „Musik und Gesellschaft" Berlin, nr. 10, oct. 1964, p. 626—627 *(Die Musik in der Antike auf der Gebiet des heutigen Rumänien)*.

2. Muzicologul Romeo Ghircoiașiu încearcă o apropiere a „hăuliturilor" vînătorilor din comuna primitivă cu unele forme primare de manifestare muzicală. „Sălbaticii hăituiau fiarele în preajma unor locuri prăpăstioase, unde le prăvăleau pentru a le putea folosi carnea, oasele, pieile sau blănurile, așa cum s-a întîmplat la Ripiceni-Ilfov (regiunea București). În toate aceste cazuri, studiul comparat arheologic-etnografic semnalează prezența muzicii în formele ei primitive." Vezi: *Contribuții la istoria muzicii românești* (București, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S.R., 1963, pag. 13).

Scanned with OKEN Scanner

părtată de epoca noastră, și nedispunînd de alte elemente comparative instrumentul de la Pietrele rămîne — deocamdată — în afara concluziilor noastre [3].

Dintre toate populațiile care au locuit odinioară pămîntul românesc, nici una nu s-a bucurat în antichitate de o faimă muzicală și de un prestigiu artistic atît de mare ca *tracii*. Pe bună dreptate, cercetătorii noștri și-au pus problema rolului cultural al acestor triburi de pe la mijlocul mileniului I î.e.n. (perioadă cînd s-au cristalizat în lumea balcanică ramurile sud și nord-tracice) asupra populației locale. Săpăturile arheologice din ultimul deceniu au documentat precis faptul esențial că unitatea sud-tracică *nu s-a limitat la granița Dunării*, ci a cuprins și regiunile noastre de șes (Oltenia, Muntenia și sudul Moldovei) [4].

Chipul lui Orfeu cîntînd la cithară, întîlnit pe un fragment de vas atic din Dobrogea (datat, se pare, sec. V î.e.n.) este identic cu acela cunoscut pe o monedă din sec. III î.e.n., descoperită în Bulgaria [5]. Provenit din colecțiile vechi ale *Muzeului național de antichități* al Academiei R. S. ROMÂNIA din București, el nu a putut fi pînă astăzi identificat cu precizie din lipsa elementelor documentare.

Tot sub formă de apropiere cu reprezentările tracice din Bulgaria ni se prezintă vasul elenistic cu decor în relief datînd din sec. II-I î.e.n. descoperit în comuna Schitul de lîngă Constanța cu prilejul lucrărilor de terasament ale liniei ferate spre Mangalia. Scena dionysiacă înfățișează menade dansînd, printre care o menadă cu *liră* și alta cu *crotalum*. Reprezentarea menadei-dansatoare fără instrument (păstrată aproape integral) este identică, ca îmbrăcăminte și mișcare, cu bacchanta tracică din sec. IV î.e.n. descoperită în Bulgaria [6]. Frumusețea vasului, dar mai ales măiestria artistică a reprezentării menadei cu *crotalum* conferă documentului de la Schitul o valoare aparte [7]. Totuși legătura artistică dintre cultura muzicală a populațiilor nord-dunărene cu tracii nu se poate cert dovedi numai după aceste palide izvoare arheologice.

Unii muzicologi români au studiat structura cîntecelor populare arhaice românești, încercînd chiar similitudini cu muzica tracilor. Astfel George Breazul

---

3. Acesta nu este un caz izolat. Într-o peșteră din comuna Turdaș (reg. Hunedoara), datată de arheologi ca aparținînd neoliticului, s-au identificat un tub de os de 30 cm., un trunchi de con tubular și o falangă de cerb cu un orificiu pentru suflat. Numai ultima relicvă se apropie de un „fluierici", des întîlnit în practica muzicală populară (instrumente muzicale ale copiilor români la sate) și chiar identic cu cel din lut ars descoperit la Garvăn (sec. X), restul fiind greu de deosebit de zăbalele pentru cai, instrumentele de uz casnic etc. în ciuda atribuirii de către unii muzicologi a unui „presupus uz muzical".
4. Dacă „Festivalul de folclor al țărilor balcanice" organizat la București în anul 1962 ne-a îngăduit să apreciem mai limpede cîtă asemănare și unitate există între folclorul acestor țări așezate astăzi pe vechile meleaguri tracice, în schimb documentele *muzicale* arheologice sînt insuficiente spre a ne oferi date precise cu privire la aceste popoare.
5. Andrei Andreev, *Prinosi Kam muzikalnata istoria na nasite zemi* (Sofia, Bilgarska Akademia na Naukyte, Institut na muzika, 1956, p. 443—468).
6. Andrei Andreev, *Op. cit.* (p. 463, fig. 3).
7. Horia Slobozianu, *Reprezentări din cultul lui Dionysos și al nimfelor de pe litoralul vestic al Mării Negre* (În: *Studii și cercetări de istorie veche*, București, Ed. Academiei R. S. ROMÂNIA, 10, nr. 2, 1959, p. 285—294).

pornind de la coardele lirei orfeice, a identificat în melodia populară *Cîntă cucul* folosirea exclusivă a sunetelor instrumentului tracic [8]. Cercetările în domeniul muzicii prepentatonice și pentatonice românești continuă.

Descoperirile arheologice recente au stabilit că populația tracă de pe teritoriul României începuse în sec. VI î.e.n. să sufere un proces de diferențiere crescîndă între zona de sud și cea de nord. Astfel în Transilvania s-a semnalat o populație aparte, de origine tracică : *agatîrșii*. Despre ei, Aristotel spunea că își învățau și își transmiteau legile, versificîndu-le și *cîntîndu-le*. Un alt scriitor antic, Herodot, afirmă că agatîrșii au fost „sciți" cu obiceiuri tracice, deci tracizați.

Departe de a încerca aici elucidarea problemei din punct de vedere istoric, reținem doar faptul că sciții și tracii sudici au avut un contact cultural peste care nu putem trece. Lăsînd la o parte cunoscutul citat antic cu privire la surprinderea regelui scit Anteas în momentul audierii virtuozului prizonier trac Ismen, vom semnala un document arheologic legat de prezența elementelor scitice în cîmpia Dunării (Muntenia). Într-un *tumulus* din comuna Bălănoaia (lîngă Giurgiu, reg. Buc.) s-a descoperit—înaintea primului război mondial—un vas în stil ionian, datînd din sec. V î.e.n., ale cărui mînere masive, de o elegantă curbură a liniei, erau împodobite cu două *capete de silen*. Maniera verticală de a prinde toartele pe buza vasului — afirma marele istoric român Vasile Pîrvan — este tipic scitică [9]. Ținînd seama că în nordul scitic capetele de silen constituiau un motiv des întîlnit, iar asemănarea cu măștile teatrale grecești ne apare izbitoare în vasul de la Bălănoaia, documentul arheologic resprezintă o mărturie traco-scitică în valea Dunării de jos.

Mult mai bogate și de un larg interes artistic se dovedesc descoperirile de pe țărmul Mării Negre. Ele s-au datorat atît săpăturilor arheologice, conduse de către *Institutul de arheologie al Academiei R. S. ROMÂNIA* și de către *Muzeul arheologic regional* din Constanța, cît mai ales șantierelor de construcții moderne de pe litoral.

Primele orașe-colonii grecești din Dobrogea au fost Histria (sec. VII î.e.n.), Callatis (sec. VI î.e.n.) și Tomis (sec. VI-V î.e.n.). Alături de înfloritoarea viață economică, în aceste centre s-a dezvoltat o puternică cultură artistică, muzica atingînd adeseori un remarcabil nivel.

Una din trăsăturile esențiale ale manifestărilor muzicale din orașele antice dobrogene — așa cum o reflectă simpla parcurgere a monumentelor epigrafice — constă în *caracterul lor democratic*. Serbările muzicale, întrecerile artistice se organizau „de obște" (de tip sclavagist) prin împuterniciți „anume". Aproape în toate decretele se amintește de prezența „poporului", a „obștei", la aceste manifestări muzicale lirico-dramatice.

Pe o stelă de marmură de la Histria, datînd din sec. III î.e.n. stă scris (sublinierile ne aparțin) : „Sfatul și *poporul* să găsească cu cale ca aceștia (solii trimiși de căpetenia geților — n.n.) și urmașii lor să fie înscriși printre *binefăcătorii obștei*, să fie încununați, ei și urmașii lor, cu cunună de aur la toate spectacolele de teatru pentru bărbăția și rîvna lor *față de popor*"... etc.[10]

---

8. George Breazul, *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice* (vezi materialul din prezentul volum).
9. Vasile Pîrvan, *Getica. O preistorie a Daciei* (Buc. Academia Română, Memoriile secțiunii istorice, Seria III, Tomul III, Mem. 2, Tip. Cultura Națională, 1926).
10. D. M. Pippidi, *Știri noi despre legăturile Histriei cu Geții* (în : *Studii și cercetări de istorie veche*. București, 11, nr. 1, 1960, p. 39—52).

Citatul ni se pare elocvent pentru rolul masei în cinstirea oamenilor legați de popor, dar el confirmă totodată prezența norodului la evenimentele artistice, cînd — pe lîngă spectacole teatrale — se desfășurau și asemenea încununări, veritabile festivități cu caracter de masă.

Tot de la Histria, ne parvine o altă inscripție săpată pe un bloc de calcar alb, datînd din sec. III î.e.n., consacrată unui „binefăcător" local, din care extragem următorul semnificativ pasaj : „Pentru toate acestea, să fie lăudat Diogenes al lui Diogenes și înscris printre *binefăcătorii obștii*; să fie încununat la toate concursurile cu cunună de aur pentru rîvna și bunele sentimente arătate norodului" [11].

Cu toate că prima inscripție amintește despre „spectacole de teatru", iar a doua despre „concursuri", deci de manifestări diferite ca gen, totuși conținutul decretelor atestă *același* caracter larg democratic în cetatea de pe malul Mării Negre.

Un decret onorific, datînd din a doua jumătate a sec. III î.e.n., descoperit în comuna Potîrnichea [12], ne vorbește despre încununarea unui „prieten binevoitor" față de orașul Callatis. „Străinului" urma să i se acorde toate drepturile civile și politice și să fie „încoronat cu cunună de aur la sărbătorile lui Dionysos, cele ale străinilor, în teatru, de către consilierii sfatului, datorită virtuții sale și să se *anunțe public* că este om ales și bun și prieten și binevoitor față de *oraș*".

În sfîrșit, un decret grecesc fragmentar păstrat, datînd de la sfîrșitul sec. II. î.e.n., descoperit la Tomis, ne amintește de un „bărbat de ispravă" care „potrivit cu *hotărîrea poporului*" a fost „încoronat în teatru" [13].

Am citat în mod intenționat principalele monumente epigrafice cu caracter spectacular dinaintea erei noastre semnalate de arheologii români [14], atît pentru a releva caracterul manifestărilor artistice și de cult în cele *trei cetăți* pontice, cît mai ales pentru a documenta existența teatrelor pe meleagurile dobrogene, în ciuda absenței dezvăluirii arheologice a edificiilor respective.

Multitudinea mărturiilor de ordin teatral și muzical nu mai pune la îndoială prezența teatrului la Histria, Callatis și Tomis. An de an, săpăturile arheologice completează instrumentarul acestor manifestări artistice încît existența clădirilor de desfășurare pare evidentă[15]. Semnalăm de pildă, bogăția inventarului artistic al unui mormînt de copil, descoperit la Callatis, datînd din sec. IV î.e.n. : șase statuete reprezentînd balerine în mișcare coregrafică(un fel

---

11. D. M. Pippidi, *Monumente epigrafice inedite* (În : *Histria*. Monografie arheologică. București Ed. Academiei R. S. ROMÂNIA., vol. I, 1954, p. 478).
12. Comunicat prin bunăvoința cercetătorului de la *Muzeul regional de arheologie* din Constanța, Andrei Aricescu.
13. Iorgu Stoian, *Tomitana* (Contribuții epigrafice la istoria cetății Tomis. Buc. Ed. Academiei R. S. ROMÂNIA, 1962, p. 176).
14. Asupra pietrei cu inscripție grecească păstrată la *Mănăstirea Dragomirna* și cunoscută istoricilor de peste 70 de ani, controversa în privința localizării (Histria sau Tomis) continuă. Decretul, datat din prima jumătate a sec. III î.e.n., conține de asemenea referiri la spectacole teatrale.
15. La Histria s-au ivit deja urme monumentale ale edificiului, cum ar fi de pildă, jilțurile de piatră ale spectatorilor.

de *pointe*), trei dansatoare şi şase sirene cu lire — toate din lut ars aurit — , un actor satiric care îl ţine în braţe pe Dionysos-copil, un actor comic în picioare pe un piedestal, o statuetă de actor comic deghizat în femeie tînără şi patru statuete din lut ars (una fragmentară) pictate în alb, roşu şi albastru [16]. La Histria, într-o locuinţă de chirpici din cartierul situat în afara zidurilor de apărare ale oraşului, a apărut recent o mască de actor din comedia nouă greacă, datînd din sec. III-II î.e.n. în perfectă stare de conservare [17]. La Tomis, figurinele de actori şi măştile de teatru din *teracotta* (Tanagra) importate din Asia Mică şi vechea Eladă, reflectînd dragostea localnicilor pentru teatru, au fost date la iveală în număr destul de mare [18]. Nu poate fi trecută cu vederea inscripţia de dată tîrzie (sec. II î.e.n.) gravată de „sfatul şi poporul metropolei Pontului" în cinstea lui Attalos al lui Eumenes, care a prezidat cu dărnicie la marea serbare *„colegiul actorilor dramatici"*. Precizarea nu mai lasă urme de îndoială că ne aflăm în faţa unei asociaţii artistice care promova drama în primă linie, iar numărul actorilor din Tomis pare a fi fost destul de important de vreme ce s-a simţit nevoia organizării lor într-un „colegiu". Iată suficiente argumente în sprijinul susţinerii tezei existenţei teatrului în oraşele pontice.

Muzica a ocupat un loc de seamă în cetăţile dobrogene nu numai în spectacolele teatrale, cît mai ales în manifestările diferitelor culte, datini şi credinţe, aduse de coloniştii greci pe meleagurile noastre. Jertfa şi rugăciunea se oficiau în lăcaşuri anume construite (un fel de sanctuare). S-au păstrat „regulamente" ale sacerdoţiului. Muzicianul nu lipseşte din majoritatea reprezentărilor, subliniind parcă rolul esenţial al muzicii în cadrul ritualului.

Principalele culte atestate în Dobrogea de documentele arheologice dinaintea erei noastre au fost : *cultul lui Apollon*, *cultul tainic al lui Dionysos*, *cultul Cibelei*, *cultul Muzelor* şi *cultul zeilor din Samotrake* (de origine trac). Deşi inegal reprezentate, totuşi ele reflectă bogăţia obiceiurilor şi implicit a muzicii legate de cult. Spaţiul restrîns nu ne îngăduie să citäm nici măcar principalele frize de marmură, reliefuri, statuete, monumente epigrafice ş.a. care contribuie la conturarea imaginii diversităţii cultelor. Una însă nu ne poate scăpa. Este vorba de un splendid altar de marmură, descoperit la Tomis (sec. II î.e.n.), din al cărui text se citeşte limpede *„Paian Apollon"* (cîntecul lui Apollon) [19]. Pînă în prezent aceasta rămîne *unica* menţiune expresă despre *pean* (imn dedicat zeului Apollon), cunoscută la noi.

Desigur că cele mai preţioase şi sigure izvoare pentru istoria muzicii antice rămîn *instrumentele*. Pentru secolele dinaintea erei noastre asemenea raritäţi au o valoare excepţională. Arheologii români au scos la iveală instrumente muzicale, cărora deocamdată nu le-au acordat studii speciale, fiind în afara preocupărilor zilnice de specialitate. Pe de altă parte, muzicologia noastră abia acum încearcă sistematizarea inventarului din depozitele muzeelor.

---

16. Constantin Preda, *Archaeological discoveries in the greek cemetery of Callatis-Mangalia (IV-th — III-rd centuries before our era)* (În : *Dacia*, Buc., Ed. Academiei R.S.ROMÂNIA, 5, 1961, p. 275—303).
17. Maria Coja, *Caleidoscop. Descoperiri excepţionale la Histria* (În : „Narodnaia Rumânia", Bucureşti, nr. 5, mai 1963).
18. Irina şi George Franga, *Figurine de actori şi măşti de teatru din epoca elenistică găsite pe teritoriul ţării noastre* (În : *Studii şi cercetări de istoria artei*, Buc., Ed. Academiei R. S. ROMÂNIA, 5, nr. 2, 1958, p. 190).
19. Vezi Iorgu Stoian, *Op. cit.*, (p. 158).

Scanned with OKEN Scanner

În săpăturile efectuate la punctul *Z 3* de la poarta de intrare a cetății Histria, cercetătorul Vlad Zirra de la *Institutul de arheologie* din București a descoperit, în anul 1949, trei fragmente separate de *aulos*. Complexul arheologic se datează în sec. IV î.e.n. Din informațiile arheologului toate fragmentele erau din os galben patinat, avînd un diametru de circa 2—2,5 cm. Prima piesă, lungă de circa 10 cm., dispunînd de 2—3 orificii pentru degete, prezenta partea terminală perfect finită (polisată), iar capătul celălalt era încheiat cu un manșon de fixare, amănunțit lucrat. Al doilea fragment, o piesă mică fără orificii, acuzînd o striațiune a osului de circa 2—3 cm., dispunea de un capăt oval, iar de celălalt bine polisat. În sfîrșit, a treia piesă, indiscutabil un fragment de mijloc al instrumentului, fusese perfect polisată la ambele capete și dispunea de 2—3 orificii pentru degete. Din păcate, toate fragmentele de instrumente descrise mai sus au fost pierdute. Pare îndoielnică cuplarea celor trei relicve într-un singur instrument.

Al doilea instrument de suflat, tot fragmentar păstrat în *Muzeul național de antichități* al Academiei R. S. ROMÂNIA din București, cu numai două orificii pentru degete, provine din comuna Tariverde (reg. Dobrogea) și a ieșit la iveală în săpăturile arheologice din anul 1953. Confecționat din oase mari (cîine?), cu suprafețe lustruite, lung de 4 cm., instrumentul de la Tariverde se datează în sec. III î.e.n. Starea proastă de conservare nu ne îngăduie prea multe considerații tehnice asupra sa.

De unde au provenit acele fragmente de aulos? Li se poate atribui confecționarea locală? Dacă sînt piese provenite din afară, care orașe le revendică paternitatea?

Iată o serie de întrebări ce își așteaptă un răspuns precis în viitor. Fragmentele de la Histria ne sugerează existența unor meșteri locali.

Pe de altă parte contactul viu cu Miletul și Grecia antică ne oferă destule elemente comparative pentru unele anticipări. Astfel, amfora de import în stilul *Fikellura* (sec. VI î.e.n.) ieșită la iveală în săpăturile vechi de la Histria, pe a cărei zonă superioară figurează cinci dansatori, un instrumentist cu aulos simplu (conducător de coloană) și un alt executant cu aulos dublu, ne confirmă legăturile tradiționale ale orașelor pontice cu metropola din Asia Mică. Un alt fragment de vas din ceramică attică de import, datînd din sec. V î.e.n., descoperit tot la Histria, ne-o înfățișează pe poeta Sapho (?) care ține în mîna stîngă o liră cu 5 coarde. Am citat numai două documente arheologice din perioada cea mai îndepărtată, spre a sublinia *vechimea* relațiilor economice și culturale a cetăților dobrogene cu restul lumii grecești. Problema proveniențeî instrumentelor muzicale antice rămîne deschisă pînă la noi descoperiri.

Pentru locuitorii de odinioară ai meleagurilor românești din stînga Dunării (geto-dacii), orașele de pe malul Mării Negre au constituit veritabile focare de răspîndire a culturii antice, dar totodată și căile principale de pătrundere a muzicii grecești în țara noastră. Istoricii se străduiesc în prezent să urmărească fenomenul complex de întrepătrundere a celor două culturi, fiindcă din așezarea geografică a Daciei în centrul Europei teritoriul românesc a fost totdeauna un punct de intersecție a lumii occidentale cu cea orientală.

Contactul permanent cu cultura grecească se face simțit în toată Dacia și pe calea comercială, monedele de schimb circulînd intens după sec. III î.e.n. Multe sînt imitații de pe tetradrahmele din Thasos, frecvent întîlnite în orașele pontice. Adeseori, pe monedele imitate de daci se păstrează inscripțiile grecești din original și se reproduc chiar efigiile thasiene, cum ar fi de pildă *capul lui Dionysos*, zeul vinului, pe avers, și silueta lui Heracles, pe revers. Semnificativă,

de asemenea, ne apare reprezentarea unei interprete la aulos dublu, caracteristică epocii elenistice (sec. III-I î.e.n.) pe soclul unei statuete găsită în săpăturile arheologice de la Poiana (reg. Moldova) [20].

Nu mai puțin importantă se conturează prezența culturii din apusul Europei în Dacia. Capul de animal stilizat fantastic (*draco*), cu gura larg deschisă, creasta zbîrlită și urechile ciulite, atribute care alcătuiau pavilionul trompetei dacice rămîne absolut identic instrumentului folosit de celți. Faptul nu trebuie să ne surprindă, fiindcă nici sabia dreaptă celtică nu a lipsit din arsenalul armelor dacice cunoscute încă din sec. I î.e.n. Pe soclul *Columnei lui Traian* de la Roma, unde sînt înfățișate trofeele cucerite *de la daci*, pe lîngă arme și însemne militare, întîlnim *trompete drepte* de tip roman și *carnyxuri* celtice. Se pare că acum un veac s-a produs chiar dovada materială a acestor instrumente muzicale: arheologul și scriitorul Cezar Bolliac a descoperit în săpăturile de la Izlaz (cîmpia Dunării) „două părți ale unei trîmbițe dacice de argint" [21]. Dacă identificarea cercetătorului nostru este reală (instrumentul a dispărut în timpul primului război mondial) se confirmă pe lîngă obiect și afirmația istoricilor români, în primul rînd a lui Vasile Pîrvan [22], că dacii importau aceste *carnyxuri*, destul de complicate din punct de vedere al construcției și costisitoare în privința materiei prime (argint). Este greu de admis că poporul dac să nu fi dispus și de instrumente de suflat mai simple, confecționate din os, bronz, lemn, cum ar fi *cornul* și *buciumul*, mai ales că unele apar mai tîrziu pe monede și diferite reliefuri.

Mențiunile literare ale scriitorilor antici, amintesc și despre citharele dacice, despre tobe, talgere și alte instrumente care deocamdată nu au fost semnalate arheologic.

În anul 106 e.n. statul dac a fost cotropit de cuceritorii romani și teritoriul s-a alipit imperiului. Timp de 165 de ani, cît va dura stăpînirea romană, viața materială și spirituală a locuitorilor Daciei va suferi o puternică schimbare social-politică și ideologică. Dacă recunoaștem progresul rapid pe tărîm economic și cultural adus de acești stăpînitori (ceea ce constituie un pas înainte față de vechea societate gentilică) în schimb nu putem trece cu vederea caracterul exploatator al lumii romane care mai ales după retragerea mistuitoare din sec. III e.n. a cauzat în sînul populației locale pierderi material-culturale de neînlocuit.

Componența eterogenă (militari, colonișți, sclavi, populație locală) a determinat în Dacia romană o cultură artistică neunitară, similară unui mozaic. De aceea, sincretismul a înflorit pe culmile munților Carpați și în cîmpia Dunării mai puternic decît în oricare altă regiune a imperiului roman. Caracterul democratic de odinioară al manifestărilor muzicale a dispărut în bună parte. Luptele cu animale sălbatice (*venationes*) și luptele de gladiatori (*munera*), desfășurate în sunetele unei muzici barbare în amfiteatre și circuri, au luat locul principal în viața spectaculară, manifestările teatrale și muzicale, serbările populare și întrecerile artistice de odinioară trecînd uneori pe plan secundar. Avem informații asupra existenței unor amfiteatre la Sarmizegetusa, Porolissum (Tran-

20. Radu Vulpe, *La civilisation dace et ses problèmes à la lumière des dernières fouilles à Poiana en Basse-Moldavie* (În: „Dacia", București, 1, 1957, p. 143—164).
21. Vezi ziarul „Trompeta Carpaților", (București, nr. 1059, 1/12 aprilie 1873, p. 2).
22. Vasile Pîrvan, *Getica*, Op. cit. (p. 519 și 523).

Scanned with OKEN Scanner

silvania) și Tomis, ultimul oraș dispunînd pe deasupra și de un circ și de un stadion [23].

Dintre toate orașele pontice, cinstea de a organiza aceste manifestări sîngeroase însoțite de muzică a revenit metropolei comunității centrelor grecești de pe malul stîng al Mării Negre, adică Tomisului. Serbările durau șase zile la rînd. Gladiatorii, recrutați din sînul oamenilor liberi și al sclavilor, făceau parte din organizații special întreținute cu plată de către preotul sau pontarhul orașului ce dădea asemenea spectacole. Dispariția luptelor de gladiatori în Dobrogea romană începînd din sec. III-IV e.n. nu va împiedica în schimb, continuarea vînătorilor *(venationes)* pînă tîrziu sub imperiul bizantin. Atestarea acestor manifestări la Tomis se bazează astăzi pe descoperirea a peste zece monumente sculpturale și epigrafice [24]. Dintre toate ne-au reținut atenția stela funerară dedicată gladiatorului „stîngaci" Agroikos și cea consacrată lui Skirtos : prima pentru amănuntul specific luptătorului, a doua pentru precizarea originii lui Skirtos, gladiator liber „din Dacia" [25].

Alături de luptele cu gladiatori, în toate centrele dobrogene au continuat sub stăpînirea romană, *spectacolele teatrale*. Suficiente mărturii ne atestă aceste manifestări artistice : inscripții (datînd din sec. II-III e.n.) amintind de un „colegiu al actorilor dramatici", de funcțiile de *panegyriarch* (susținător material al întrecerilor muzicale, *agone*) la Tomis, de *choreg* la Histria, de *agonothet* la Callatis [26]. Prezența unui relief de actor sau poet tragic înfășurat în togă și străjuit la picioare de o mască teatrală, descoperit la Tomis [27], fragmentul din marmură cu măști de teatru găsit la Adamclisi (Dobrogea), fisa de intrare la teatru, din lut ars, apărută în săpăturile de la Callatis — toate confirmă bogata viață artistică în cetățile de pe țărmul Mării Negre.

Prin concepția materială a ideii de prelungire a vieții după moarte, vechiul cult traco-grec al lui Dionysos s-a răspîndit în Dacia romană sub cunoscutele culte ale lui Bacchus și Sabazios. Pătrunzînd adînc în conștiința celor săraci și a ostașilor coloniști, divinitățile naturii, fertilității solului, vegetației, vinului, s-au bucurat de manifestări cu caracter de mase, muzica și dansul ocupînd locul principal în exprimarea sentimentelor de adorare a zeilor. Dacă despre cultul frigian al lui Sabazios urmele arheologice sînt mai rare, în schimb pentru zeul Bacchus, mărturiile abundă.

Desigur că la loc de frunte se situează sarcofagul, așa-numit „Mihalache Ghica". Descoperit în cîmpia sudică a Olteniei, monumentul de mari proporții (2,05 m. lungime, 0,87 m. înălțime, 0,66 m. lățime) sculptat în piatră de Vrața pe toate cele patru laturi (s-a păstrat numai *arca*, partea superioară)

---

23. Radu Vulpe, *Histoire ancienne de la Dobroudja* (În : *La Dobroudja*, Bucarest, Editura Academiei Române, 1938, p. 213).
24. Iorgu Stoian, *Tomitana*, Op. cit. (p. 199—200). Vezi : Louis Robert, *Les gladiateurs dans l'Orient grec* (Paris, Libr. Ancienne Honoré Champion, 1940, p. 104).
25. Gh. Ștefan, *Noi monumente epigrafice relative la gladiatorii din Tomis* (În : *Buletinul științific al Academiei R.S.R.*, București, Editura Academiei R.S.R., 1, nr. 1, 1948 p. 29—36).
26. Olga Flegont, *Cîteva mărturii despre spectacolele străvechi din ținuturile carpato-dunărene* (În : *Studii și cercetări de istoria artei*, Buc., 6, nr. 1, ian. — iunie 1959, p. 167).
27. Gr. Tocilescu, *Fouilles et recherches archéologiques en Roumanie* (Bucarest, Impr. du Corps didactique, 1900, p. 236).

Scanned with OKEN Scanner

datează din prima jumătate a sec. III e.n. [28]. Scene din cortegiul lui Bacchus împodobesc acest excepţional sarcofag; eroşi *(erotes)* cu buchete vegetale şi struguri în mîini, dansînd, alţii mînuind naiul, trompeta scurtă (tibia) şi talgerele metalice, toate personajele în mişcare veselă, slăvind parcă viaţa pămîntească. O latură este consacrată teatrului (actori şi poeţi gînditori, măşti teatrale).

Tot din Oltenia se pare că provine fragmentul din marmură descoperit de Cezar Bolliac cu ocazia săpăturilor întreprinse între anii 1845—1876 : pe vîrful unei stînci se profilează două figurine din cultul lui Bacchus. Sus, zeul Pan cîntă din nai, în timp ce jos se află bustul unui tînăr satir ce-i admiră măiestria [29].

De o remarcabilă valoare ne apar cele două fragmente de *aulos* (tibia?) descoperite în comuna Celei (raionul Corabia, reg. Oltenia) în campania de săpături arheologice din vara anului 1963. Datînd din anul 350 e.n., cele două instrumente muzicale sînt *primele* vestigii sigure apărute în Dacia [30]. Fragmentele au apărut într-o groapă de gunoi din mijlocul cetăţii militare Sucidava, împreună cu alte resturi de ceramică, monede romane. ş.a. Primul instrument are 8,8 cm. lungime, un orificiu de 0,3 cm. pentru degete, tubul sonor spart — cu diametrul de 0,6 cm. — 0,8 cm. — păstrînd doar 2,7 cm. din partea superioară. Al doilea fragment de 12,10 cm. lungime, cu 5 orificii pentru degete (ultimul deteriorat) de 0,3 cm. diametru, incizate neregulat ca intervale (2,8 cm. + 2,5 cm. + 2,4 cm. + 2,1 cm. + 2,4 cm.), dispune de un tub sonor, polizat pe latura orificiilor, al cărui diametru porneşte de la 0,6 cm. şi atinge — la partea inferioară — 0,8 cm. În ciuda caracterului lor miniatural, cele două fragmente de instrumente deschid perspective noi în cercetările viitoare.

Se pare că soldaţii din cetatea Sucidava erau meşteri cioplitori în obiecte de os şi corn, fiindcă în diferite săpături au mai ieşit la iveală piepteni, suveici, ace, andrele, mînere şi chiar figurine.

Un atelier de gravat pietre s-a descoperit la Romula (raionul Caracal, reg. Oltenia). Două pietre de podoabă, *intaglii*, ne-au atras atenţia pentru simbolurile muzicale. Prima, în jaspis roşu, de mărimea 1,4 cm. × 1,1 cm., reprezintă un faun dansînd în sunetele unui *syrinx* aflat la colţul din dreapta jos. A doua piatră, gravată în jaspis galben-roşu, de mărimea 1,8 cm. × 1,4 cm., înfăţişează pe zeul Pan în luptă cu o căprioară, ţinînd în mîna stîngă acelaşi *syrinx* (nai) [31].

O reprezentare a zeului pădurii, pe o placă de marmură, descoperită în anul 1876 la Alba Iulia (Transilvania) ni-l înfăţişează pe Pan ţinînd în mîna stîngă cornul abundenţei, iar cu dreapta mînuind un nai cu şapte tuburi. Execuţia excepţională a sculpturii, fineţea amănuntelor anatomice ale corpului şi feţei zeului fac din această placă — în ciuda deteriorării părţii inferioare — un document de mare valoare artistică. El poate fi cercetat la *Muzeul Bruckenthal* din Sibiu.

Interesante prin conţinutul bogat muzical, ne apar placa dionysiacă cu inscripţie de la Tomis şi relieful dionysiac în două registre provenit, se pare,

---

28. Tudor, D., *Oltenia romană* (Bucureşti, ed. II, 1958, p. 34—39).
29. Tudor, D., *Monuments de pierre de la collection Cezar Bolliac au Musée National des antiquités* (În : *Dacia*, Bucarest, 1945, vol. IX-X, 1941—1944, p. 414 şi p. 422).
30. D. Tudor, *Starinie muzîkalnie instrumenti*. (În : „Narodnaia Rumânia", Bucureşti, nr. 6, iunie 1964, p. 46).
31. D. Tudor, *Monumente inedite din Romula*. Vălenii de Munte, 1938, vol. I, p. 16.

Scanned with OKEN Scanner

din aceeași localitate. Ineditul primului document (datînd din anul 241 e.n. cînd s-a celebrat căsătoria împăratului Gordian III cu Sabinia Tranquillina) constă în prezența unui satir și a doi coribanți înarmați, ce dansează un *piric* în sunetele naiului zeului Pan și în prezența lui Dionysos. Scuturile celor doi coribanți au luat locul instrumentelor de percuție (talgerelor), fiindcă apare vizibil gestul celui din dreapta care își lovește apărătoarea de bronz cu sabia. Acești doi membri neobișnuiți ai cortegiului dionysiac, prezenți doar în tradiția literară, fără nici o atestare sculpturală, constituie raritatea documentului ce datează din prima jumătate a sec. III e.n. [32].

Celălalt fragment de relief dionisiac este împărțit în două registre (etaje): în cel de sus, Dionysos se află înconjurat de un satir, o divinitate (Ariadna), o panteră și un cîine, iar în cel de jos două bacchante cu talgere și un satir cu aulos dublu animează dansul celor doi copii (*bacchoi*) ce zdrobesc strugurii. Este poate una din cele mai sugestive și complete scene ale cultului bacchic care ni s-a păstrat, datarea ei mergînd spre prima jumătate a sec. II e.n. [33]

Atît de răspîndit și de iubit a fost cultul zeului vinului în Dobrogea romană încît monumentele epigrafice descoperite în ultimul deceniu ne-au relevat prezența unor *asociații muzicale* și a unor mari *concursuri artistice (agone)* desfășurate periodic, cu fast și premii bogate. Cunoaștem azi chiar *numele* cîtorva organizatori ai serbărilor *(agonotheți)* de la fiecare cetate (Aurelius Gregorros la Histria, Apollonios la Callatis și T. Flavius Poseidonius la Tomis) și dispunem de mențiunea nominală a dirijorului de cor, al instructorului poetic și al virtuozilor cîștigători în întrecerea muzicală din sec. III e.n. desfășurată la Histria [34]. Dispunem de prețioase informații asupra repertoriului interpretat *(imnuri sacre)* și putem presupune că nici *autorii cîntecelor* n-ar fi străini de Aurelius Eleios și Demetrios al lui Demetianos cele două nume relevate în amintita inscripție agonală a „hymnozilor vîrstnici din jurul marelui zeu Dionysos" de la Histria. Prezența unor inscripții cu caracter bacchic și titulaturi diferite de asociații în cetatea de pe malurile lacului Sinoe ne sugerează existența *mai multor* asociații cu caracter ritual și implicit muzical [35].

Descoperirea unui fragment de vas din piatră, de mari proporții, sculptat cu motive stilizate sub forma unor tulpini de iederă și flori, oferit ca premiu într-o întrecere muzicală — după cum ne confirmă inscripția de pe buza vasului — desfășurată la Histria (sec. II e.n.), dovedește prețuirea acordată de popor virtuozilor artistici [36].

---

32. Șt. Bezdechi, *Toujours à propos du relief dionysiaque de Tomis* (În: *Anuarul Institutului de studii clasice*, Sibiu, Tipografia Cartea Românească-Cluj, vol. IV, 1944, p. 1—9). Scarlat Lambrino, *Inscription et relief Dionysiaque de Tomis* (În: „Revista istorică română" Buc., vol. III, fasc. I-II, p. 32—37).
33. Gabriela Bordenache, *Cortegiu Dionysiac pe niște sculpturi descoperite în România* (În: „Narodnaia Rumânia", București, 13, nr, 6, iunie 1963).
34. D. M. Pippidi, *O inscripție agonală din Histria* (În: *Studii și cercetări de istorie veche*, Buc. 6, nr. 1—2, ian-iunie, 1955, p. 61—74). D. M. Pippidi, *Contribuții la istoria veche a României* (Buc., Ed. științifică, 1958, p. 197—212).
35. D. M. Pippidi, *Dionysische Inschriften aus Histria aus dem II-III Jh. u. z* (În: *Dacia*, Buc., Ed. Academiei R. S. ROMÂNIA, 3, 1959, p. 391—413).
36. D. M. Pippidi, *Il y a 2. 000 ans, les musiciens étaient (déjà) à l'honneur à Histria* (În: „La Roumanie d'aujourd'hui", Buc., nr. 5, mai 1960, p. 25).

Scanned with OKEN Scanner

Premiile atît de bogate, afișarea publică a numelor virtuozilor, organizarea în asociații de hymnozi ce prevedeau un număr restrîns de participanți (33—36 persoane) și cotizații bănești pentru membrii activi, dovedesc îngustarea cercului de artiști și auditori și implicit pierderea caracterului democratic, de masă, al manifestărilor de odinioară.

Un alt cult, legat în epoca romană de serbările *Targeliilor*, care s-a bucurat în Dacia de o largă răspîndire, a fost acela al zeului poeziei, muzicii și luminii : *Apollon*. Cel mai frumos document arheologic se păstrează la *Muzeul național de antichități* din București : o statuie fragmentară de 0,85 m. înălțime, îl înfățișează pe Apollon citharedul în picioare, cu greutatea corpului gravitînd pe piciorul stîng, sprijinîndu-și instrumentul muzical (parțial spart) pe dafinul sacru. Sculptura — datînd din epoca romană (adriană) — amintește de stilul caracteristic al artistului Praxiteles.

De același cult, ne amintesc placa votivă din marmură albă descoperită la Feldioara-Războieni (Transilvania) reprezentînd într-o firidă în relief pe Apollon nud, sprijinindu-se cu mîna stîngă de lira ce stă pe un altar [37], apoi relieful din piatră locală dat la iveală în comuna Gilău (Transilvania) înfățișîndu-l pe *Cavalerul trac* în postura lui Apollon călăreț, ținînd în mîna stîngă o cithară cu șase coarde [38], precum și relieful în marmură al lui Apollon cu lira prinsă de coarde, descoperit în săpăturile de pe locul vechiului Apulum (Transilvania) [39]. Toate se datează sec. II-III e.n. și se remarcă prin calitatea artistică.

Semnalînd, chiar sumar, bogăția mărturiilor muzicale lăsate de stăpînirea romană în Dacia, desigur că nu putem ignora monumentul triumfal de la Tropaeum Traiani, unic — prin proporțiile sale — în țara noastră (diametrul de cc. 30 m., înălțimea de cc. 38 m, numărul metopelor 58 etc.). Ridicat în anul 109 e.n. de către împăratul Traian în amintirea victoriei sale asupra dacilor, monumentul ne aduce două reliefuri (nr. 11 și nr. 45) cu subiect muzical : trei ostași purtînd cămăși din zale (cornicines), înarmați cu pumnale, mărșăluiesc în aceeași cadență, suflînd din *corni (cornuna)*. Instrumentele muzicale se aseamănă perfect cu acelea de pe *Columna lui Traian* din Roma [40].

Din păcate, dovezile materiale ale instrumentelor epocii sclavagiste rămîn la fel de palide. Un fragment dintr-un aulos din os, descoperit la Callatis, și un altul găsit într-o încăpere de la Histria, constituie singurele mărturii precise ale organologiei muzicale între sec. III-VI e.n. în Dacia. Lung de 6,6 cm., tubul de os al primului instrument are un diametru de 0,6 cm. și păstrează trei orificii pentru degetele executantului [41]. Al doilea fragment, lung de 16,50 cm. și dispunînd de patru orificii pentru interpret, pe lîngă starea aproape perfectă

---

37. Informație comunicată de acad. prof. Constantin Daicoviciu. *Muzeul arheologic*, Cluj.
38. A. Buday, *Dolgozatok-Travaux* (Szeged, vol. II, fasc. 1—2, 1926, p. 10). Confruntă și Romeo Ghircoiașiu, *Contribuții la istoria muzicii românești*, op. cit. (p. 45).
39. Al. Popa-I. Berciu, *Cetatea Alba-Iulia* (Colecția *Monumentele patriei noastre*. Buc., Ed. Meridiane, 1962, p. 28 și 46).
40. Bobu Florea Florescu, *Monumentul de la Adamklisi. Tropaeum Traiani* (Buc., Ed. Academiei R. S. ROMÂNIA, 1959, p. 609).
41. Th. Sauciuc-Săveanu, *Callatis. VII-e rapport préliminaire. Fouilles et recherches des années* 1932—1936 (În : *Dacia*, Buc., vol. VII-VIII, 1941, p. 279—280). Descoperitorul ne oferă descrierea și fotografia instrumentului, astăzi dispărut.

de conservare, prezintă o valoare excepțională pentru noi întrucît datează din perioada premergătoare formării poporului român [42]. Asemănarea cu cele două *fluiere* din sec. X semnalate la *Garvăn-Dinogetia* (cotul Dunării de lîngă Galați) este izbitoare [43].

De altfel, existența aproape exclusivă a unor instrumente muzicale de suflat, legate de păstorit și de munca agricolă, reflectă caracterul pronunțat rural pe care îl va îmbrăca organizarea social-economică a populației din Dacia, după retragerea romanilor. Dar o dată cu aceasta se schimbă și conținutul mărturiilor arheologice muzicale ce părăsesc cadrul studiului nostru, limitat la orînduirile comunei primitive și sclavagiste.

---

42. E. Condurachi și colaboratori, *Șantierul arheologic Histria. Raport de săpături pe anul 1955* (În : *Materiale și cercetări arheologice*, Buc., Ed., Academiei R. S. ROMÂNIA, 1957, p. 19), Instrumentul a fost descoperit de arheologul Emilian Popescu într-un staul de animale, împreună cu diferite oase și fragmente ceramice.

43. B. Mitrea, *Un instrument muzical din perioada feudală timpurie descoperit la Bisericuța-Garvăn* (În : *Studii și cercetări de istorie veche*, Buc. 13, nr. 1, 1962, p. 197—199).
Vezi și articolul aceluiași autor, intitulat *Quel âge a le pipeau* (În : „*La Roumanie d'aujourd'hui*", Buc., nr. 3, martie 1962, p. 42).

Scanned with OKEN Scanner

de conservare, prezintă o valoare excepțională pentru noi întrucît datează din perioada premergătoare formării poporului român [42]. Asemănarea cu cele două *fluiere* din sec. X semnalate la *Garvăn-Dinogetia* (cotul Dunării de lîngă Galați) este izbitoare [43].

De altfel, existența aproape exclusivă a unor instrumente muzicale de suflat, legate de păstorit și de munca agricolă, reflectă caracterul pronunțat rural pe care îl va îmbrăca organizarea social-economică a populației din Dacia, după retragerea romanilor. Dar o dată cu aceasta se schimbă și conținutul mărturiilor arheologice muzicale ce părăsesc cadrul studiului nostru, limitat la orînduirile comunei primitive și sclavagiste.

---

42. E. Condurachi și colaboratori, *Șantierul arheologic Histria. Raport de săpături pe anul 1955* (În : *Materiale și cercetări arheologice*, Buc., Ed., Academiei R. S. ROMÂNIA, 1957, p. 19), Instrumentul a fost descoperit de arheologul Emilian Popescu într-un staul de animale. împreună cu diferite oase și fragmente ceramice.

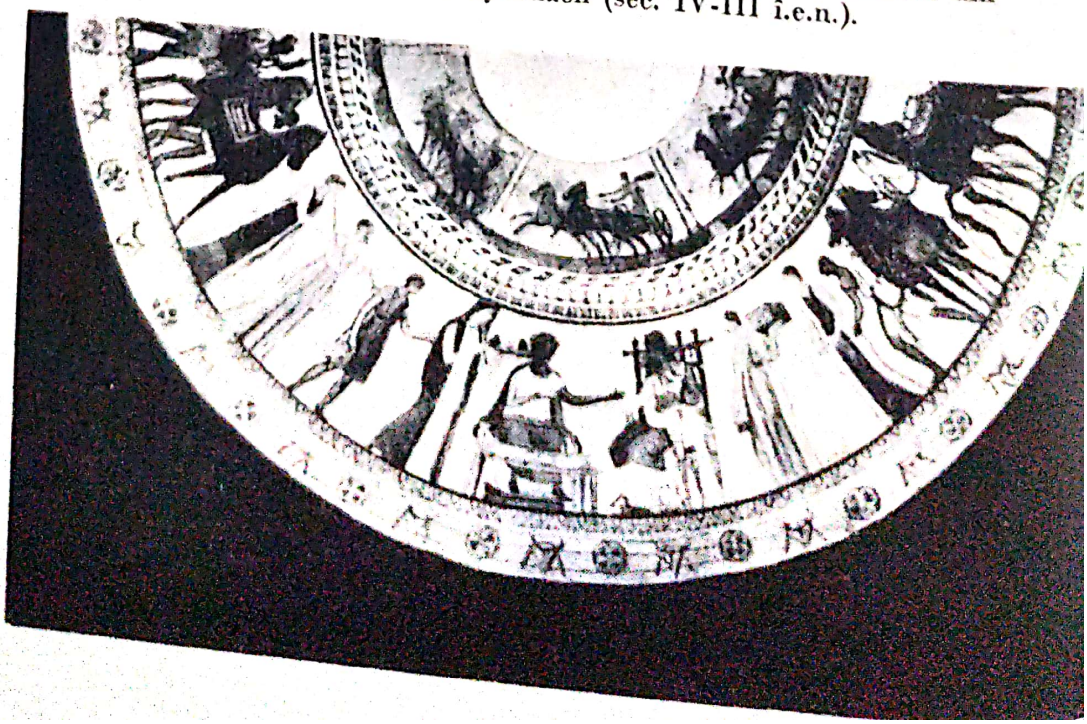
43. B. Mitrea, *Un instrument muzical din perioada feudală timpurie descoperit la Bisericuța-Garvăn* (În : *Studii și cercetări de istorie veche*, Buc. 13, nr. 1, 1962, p. 197—199). Vezi și articolul aceluiași autor, intitulat *Quel âge a le pipeau* (În : „*La Roumanie d'aujourd'hui*", Buc., nr. 3, martie 1962, p. 42).

I. Amforă din argilă galben-rosé în stilul *Fikelura*, datînd din sec. VI î.e.n., descoperită la Histria. În zona superioară a vasului se află cinci dansatori, un conducător de coloană cu *aulos simplu* și un altul cu *aulos dublu*.

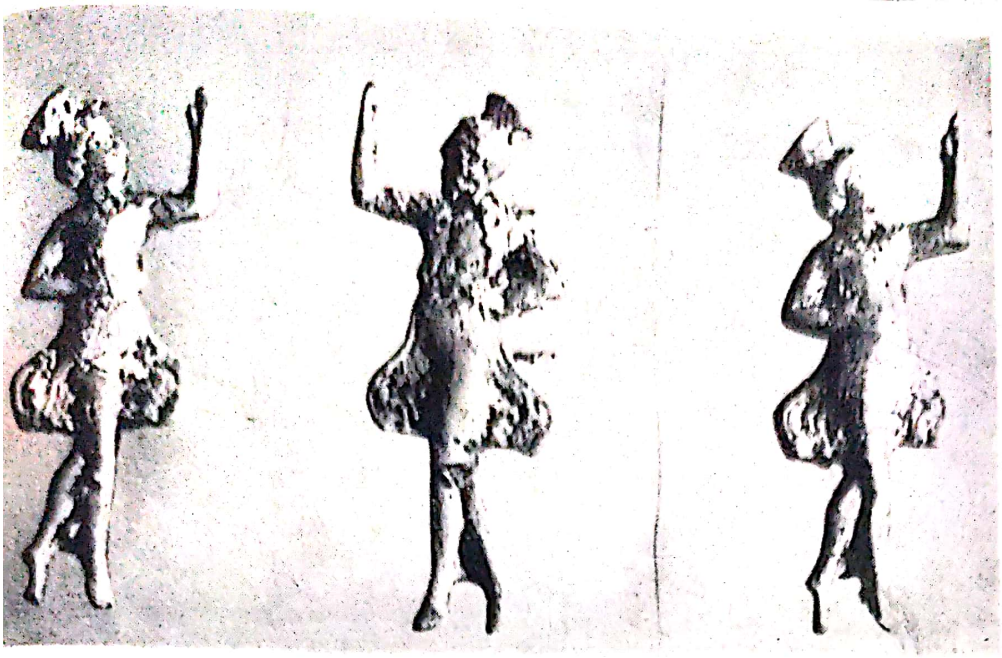
Scanned with OKEN Scanner

2. Fragment dintr-un skiphos attic (vas din ceramică pictată) reprezentînd pe zeița Sapho (?) cu o liră în mîna stîngă, descoperit la Histria. Datează din sec. V î.e.n. (?).

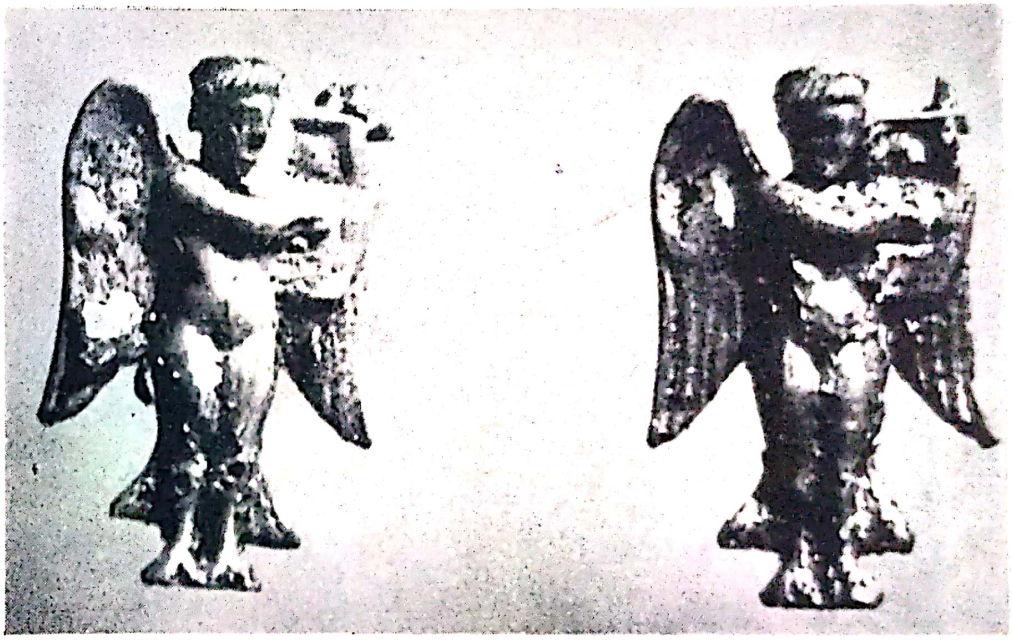
3. Vedere generală a frescelor cupolei mormîntului tracic de la Kazanlîk (Bulgaria). În partea stîngă a scenei funebre se află două cîntărețe îmbrăcate în chiton lung, suflînd din trompete de culoare roșu-închis, cu pîlniile luminate spre galben. Pictura datează din epoca tracică a lui Lysimach (sec. IV-III î.e.n.).



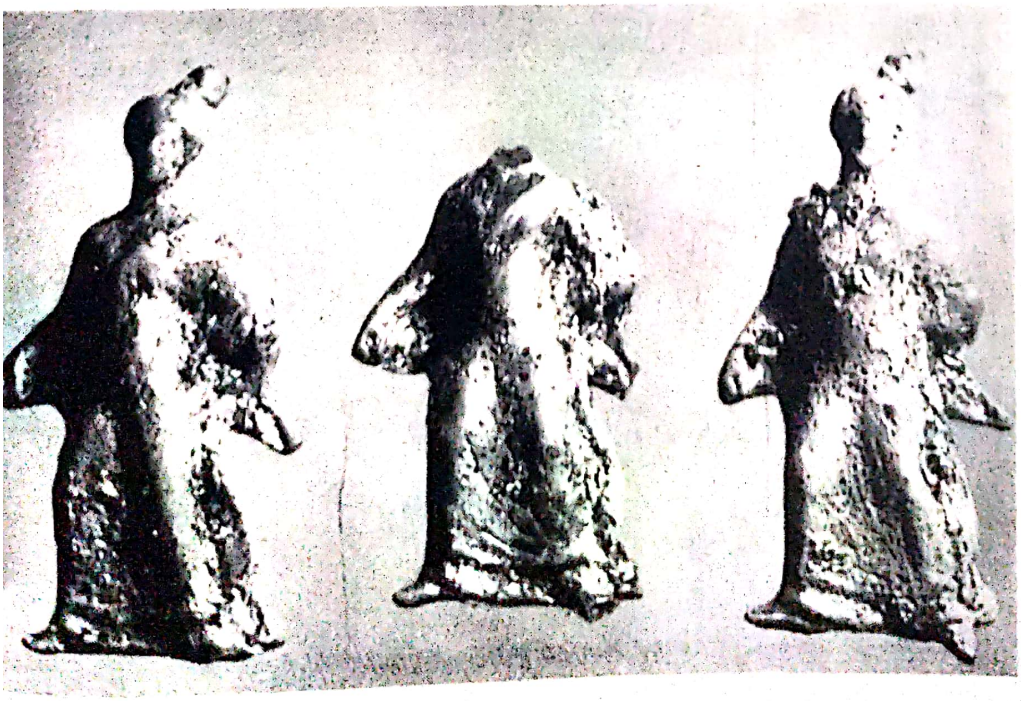
Scanned with OKEN Scanner



4 *a*. Dansatoare din lut ars aurit (sec. IV î.e.n.) descoperite într-un mormînt de copil la Callatis.

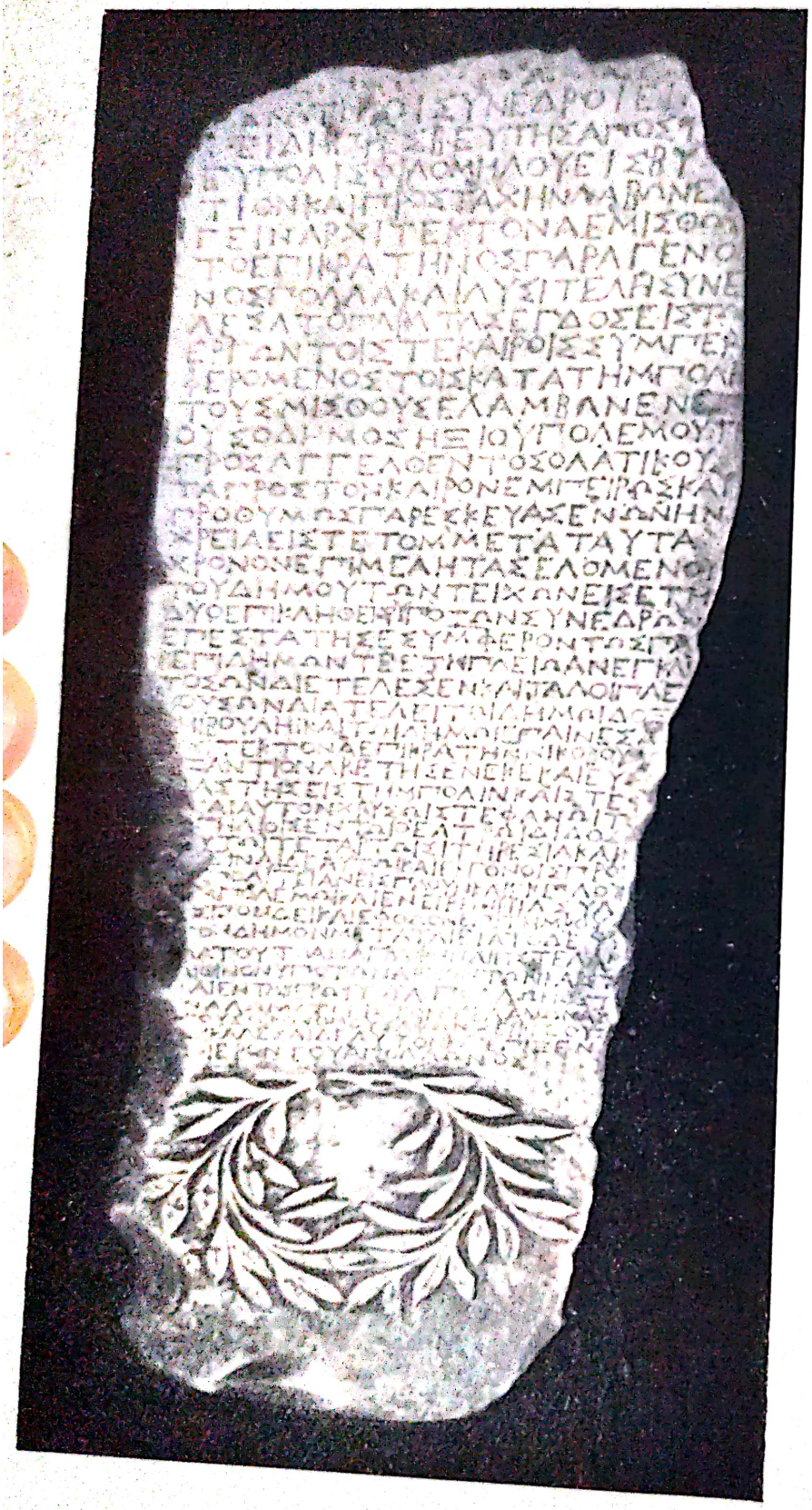


4 *b*. Sirene cu liră (lut ars aurit) din sec. IV î.e.n. descoperite la Callatis.



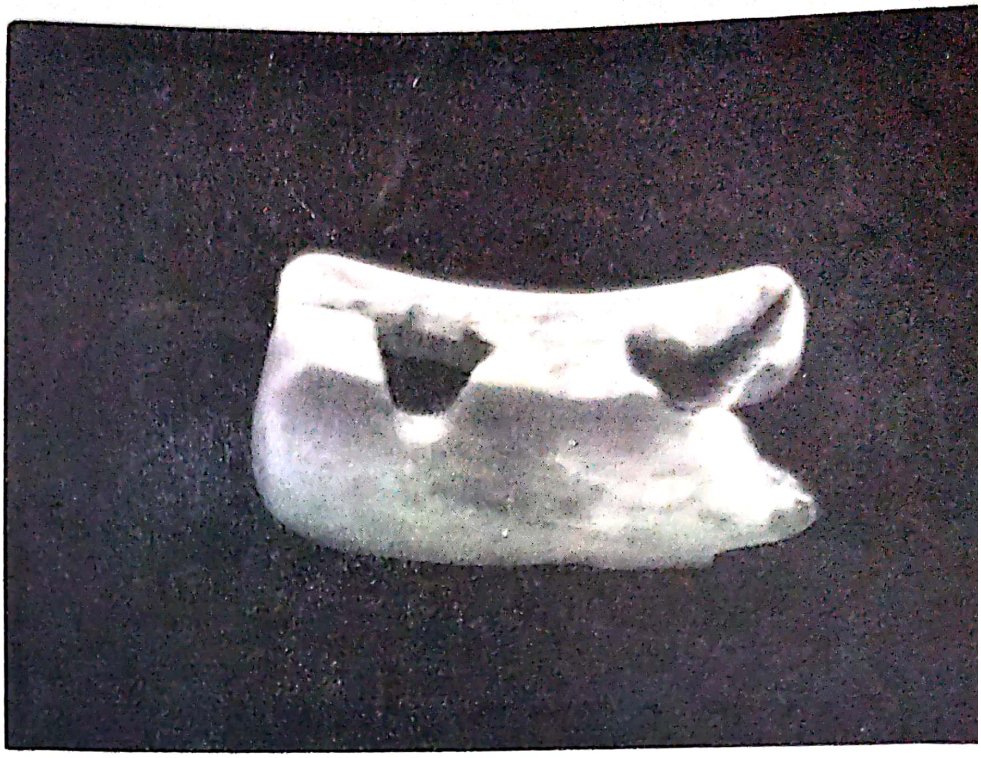
4 *c*. Dansatoare din lut ars aurit (0,043 m. înălțime) cu rochie lungă și coc pe cap, descoperite în mormîntul de la Callatis (sec. IV î.e.n.).

Scanned with OKEN Scanner



5. Inscripţie greacească în piatră, păstrată la mănăstirea Dragomirna. Decretul pentru Epicrates aminteşte de sărbătoarea Thargeliilor (în cinstea lui Apollon şi Artemidei) cînd arhitectul sărbătorit avea să fie încununat (probabil la Histria) în „teatru". Inscripţia se datează în prima jumătate a sec. III. î.e.n.

Scanned with OKEN Scanner

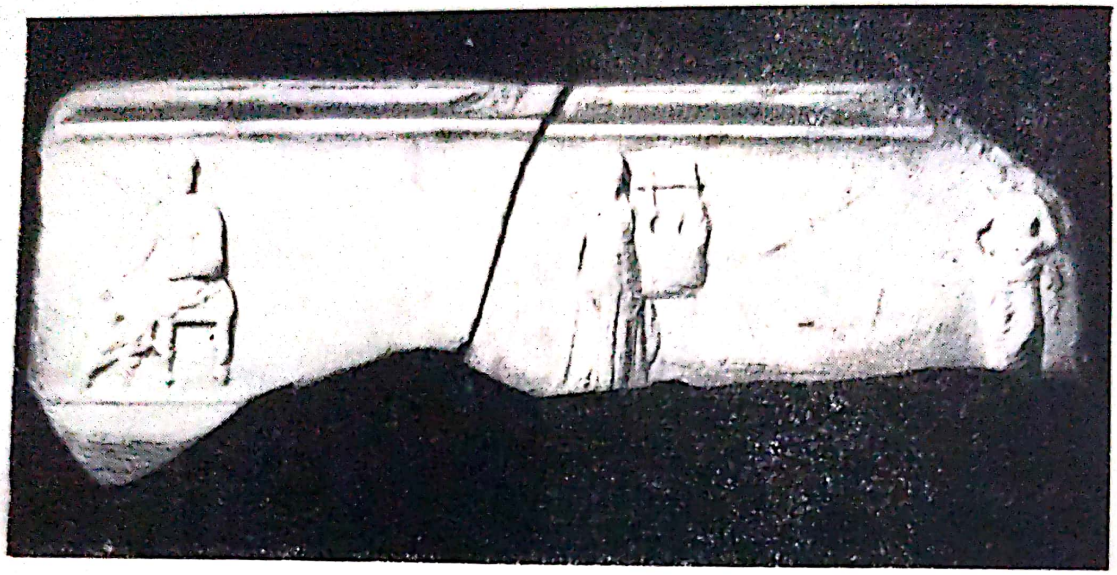


6. Fragment de *aulos* (4 × 2,5 cm.), cu suprafețele lustruite, datînd din sec. III î.e.n. Confecționat din oase mari (cîine?), păstrează două orificii pentru degete. Descoperit în comuna Tariverde (Dobrogea).

7. Vas de lut ars descoperit la Schitul (reg. Dobrogea), reprezentînd două menade dansînd. Cea din stînga se acompaniază cu un *crotalum*. Datează din sec. II-I î.e.n.

Scanned with OKEN Scanner

8. Friză din marmură decorată cu un relief reprezentînd pe Zeus așezat pe tron, Apollon cu lira și zeița Artemis. Descoperită la Histria, friza datează din epoca neo-attică (sec. I î.e.n.).



9. Inscripție pe piatră în care se amintește de *cîntecul lui Apollon (Paian Apollon)*, datînd din a doua jumătate a sec. I. î.e.n., descoperită la Tomis.

Scanned with OKEN Scanner

10 *a*. Opaiţ din ceramică arsă pînă la castaniu, datînd din sec. I-II e.n. avînd reprezentat pe *discus* un centaur cu *liră*.

10 *b*. Opaiţ din ceramică arsă la roşu (epoca romană), avînd reprezentat pe *discus* un ετος înaripat, cu *nai*.

11. Silen cu nai (stînga-jos), descoperit la Durostorum (Dobrogea), datînd din epoca romană (sec. I-II). Capul de silen este reprodus în bronz.

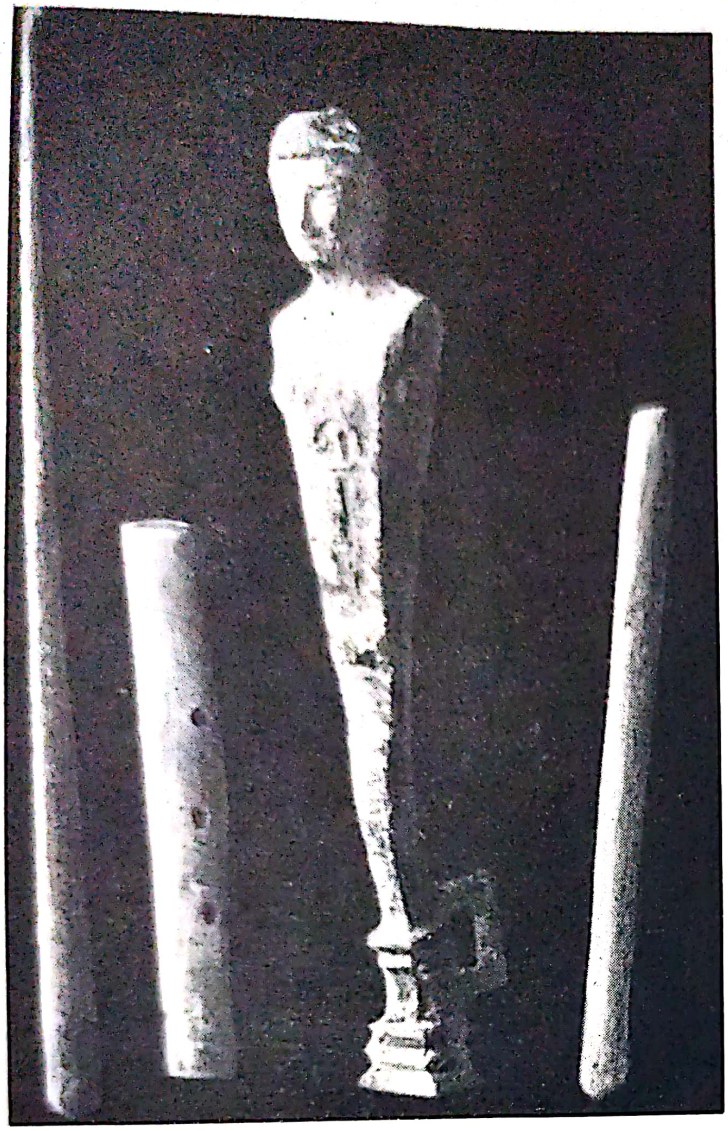
Scanned with OKEN Scanner

12. Relief dionisiac în marmură, din epoca romană (sec. II e.n.), descoperit la Tomis (?). În registrul superior : un ciine, un satir, Dionysos în mantie (fragmentar), pantera și o divinitate (Ariadna). În registrul inferior : doi bacchoi danseazã, două bacchante mînuiesc o pereche de *cimbale*, iar un satir cîntă din *aulos dublu*.

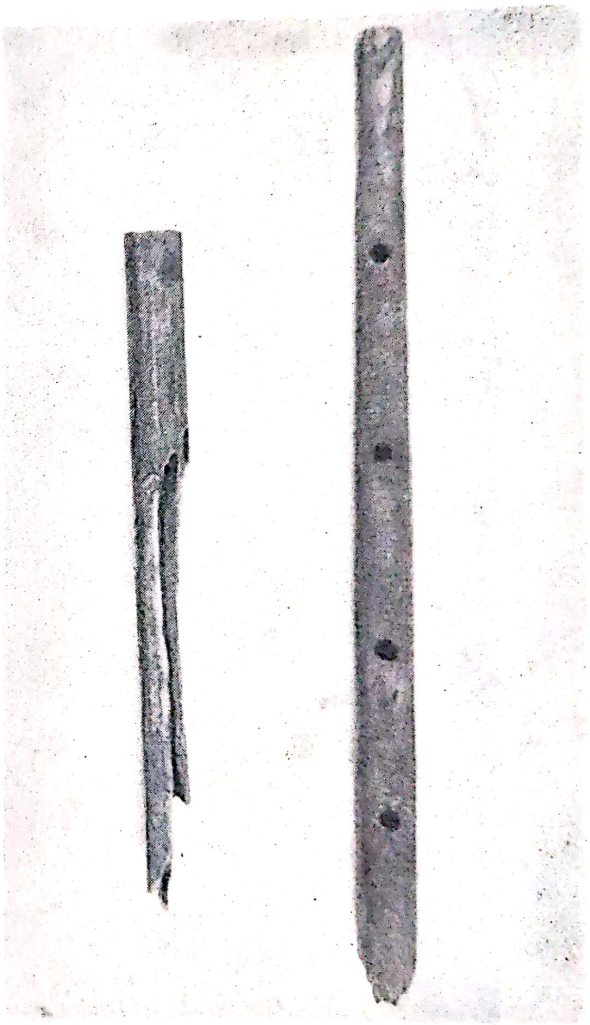
13. Cibelă cîntînd la *tympanon* (sec. II-III e.n.). Descoperită la Stratonis (Farul Țuzla-Constanța)

14. Scenă din cultul lui Dionysos, descoperită la Tomis, datînd din epoca romană. Zeul, încadrat de un silen și de Pan, care în mîna stîngă ține naiul, este apărat de doi corybanți înarmați ce lovesc scutul de bronz — în ritmul muzicii — cu săbiile. Placa din marmură poartă o inscripție pentru prosperitatea lui Gordizu al III-lea, împărat roman căsătorit în anul 241 e.n. cu Sabinia Tranquillina.

Scanned with OKEN Scanner



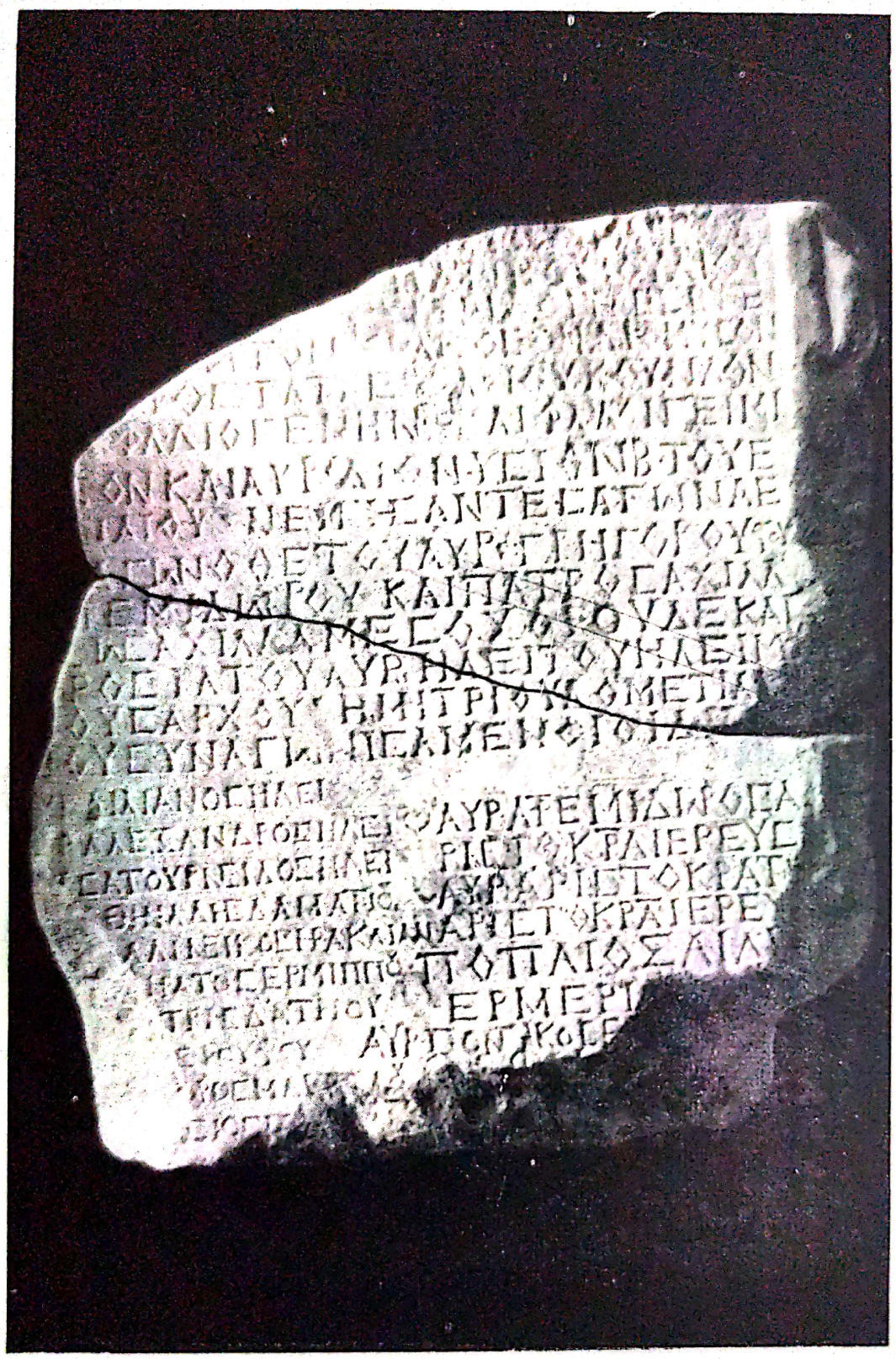
15. Fragment dintr-un *aulos* din os, datînd din epoca romană, descoperit la Callatis. Lungimea 6,6 cm, diametrul tubului sonor 0,6 cm, trei orificii pentru degete cu diametrul de 0,2 cm fiecare, plasate la distanţe de 2 cm + 3,2 cm + 4,4 cm de la capătul polisat. Aproape de partea terminală (0,3 cm) se află un nou orificiu.



16. Două fragmente de *aulos* din os de pasăre, descoperite în Dacia (comuna Celei, reg. Oltenia) datînd din anul 350 e.n.

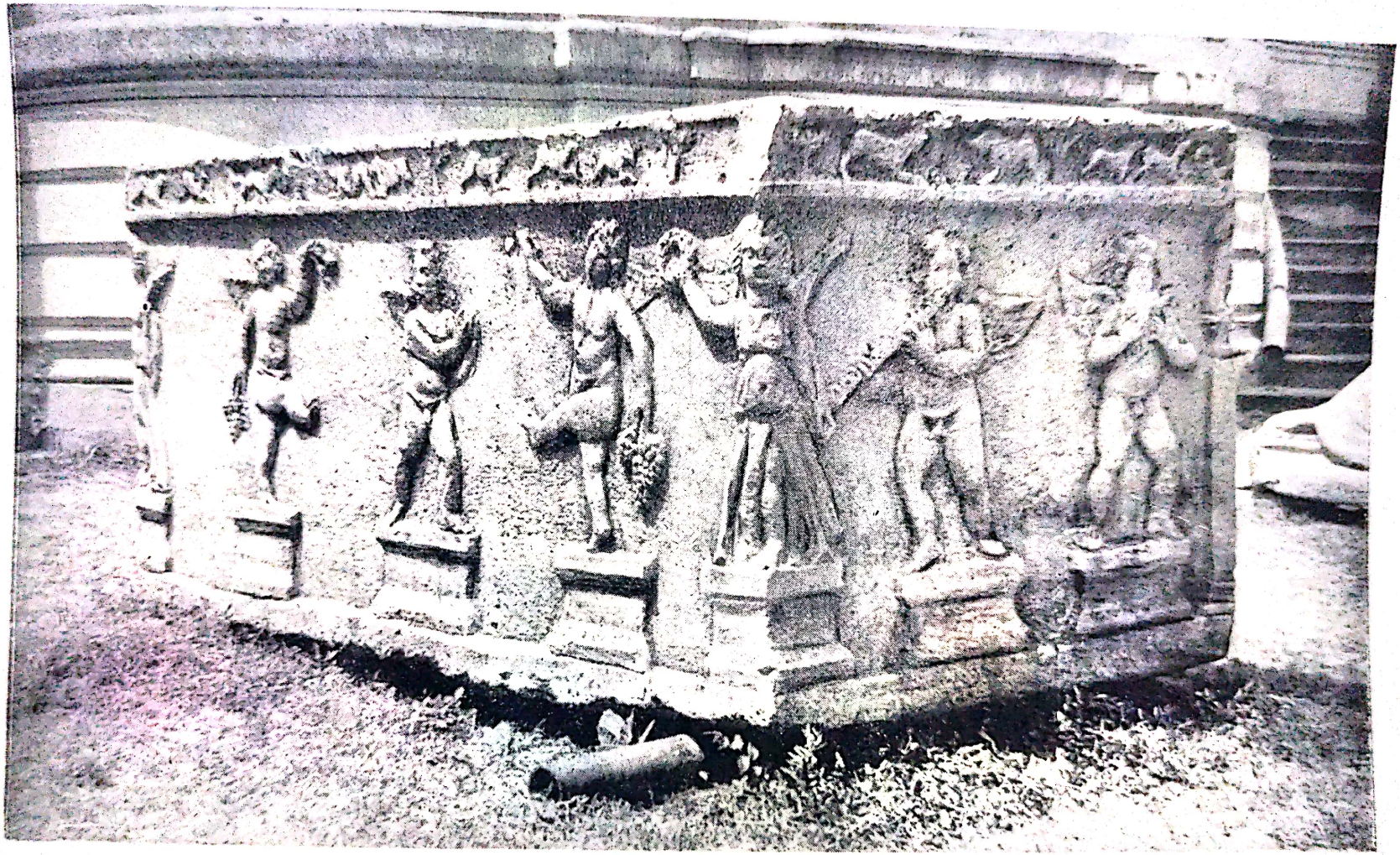
17. Cîntăreaţă la liră (Dobrogea). Figurină din lut ars.

Scanned with OKEN Scanner



18. Dedicaţia unei asociaţii de cîntăreţi de imnuri, datînd de la începutul sec. III e.n. (218 e.n.), descoperită la Histria. Inscripţia agonală aminteşte despre „cîntăreţii vîrstnici din jurul marelui zeu Dionysos", care s-au distins într-o întrecere muzicală, „conducător şi fruntaş al corului fiind Aurelius Eleios".

Scanned with OKEN Scanner



19. Arca sarcofagului roman „*Mihalache Ghica*“, din piatră de Vraţa (Bulgaria), descoperită în cîmpia sudică a Olteniei (Romula, Sucidava, Slăveni?), datînd din sec. III e.n. Dimensiunile : 2,05 m. lungime, 0,87 m. înălţime şi 0,66 m. lăţime. Cele două laturi din ilustraţie înfăţişează sculpturi din cultul bacchic, cu erothes dansînd şi cîntînd la *nai*, *tibia* şi *cimbale*.

Scanned with OKEN Scanner

20. Relief în piatră, descoperit la Histria, reprezentînd o cîntăreață cu liră. Instrumentul se sprijină pe un piedestal. Excepțională ca execuție sculpturală este mîna care ciupește coardele lirei.

21. Cîntăreață cu *aulos dublu*, descoperită la Poiana.

Scanned with OKEN Scanner

22. Statuie din *terracota* a zeului Pan (21 cm). În mîna dreaptă ține naiul *(syrinx)*, iar în stînga cornul abundenței. Descoperită în ruinele unei case din Callatis, statueta aparține epocii romane.

23. Apollon cu lira, pe o gemă din carneol. Piatra are 16,2 mm lungime, 12,8 mm lățime și 3,7 mm grosime. Muzeul Bruckental (Sibiu).

Scanned with OKEN Scanner

24. Cibela cu *timpanon* în mîna stîngă și cu *patera* în cea dreaptă. Descoperită la Callatis.

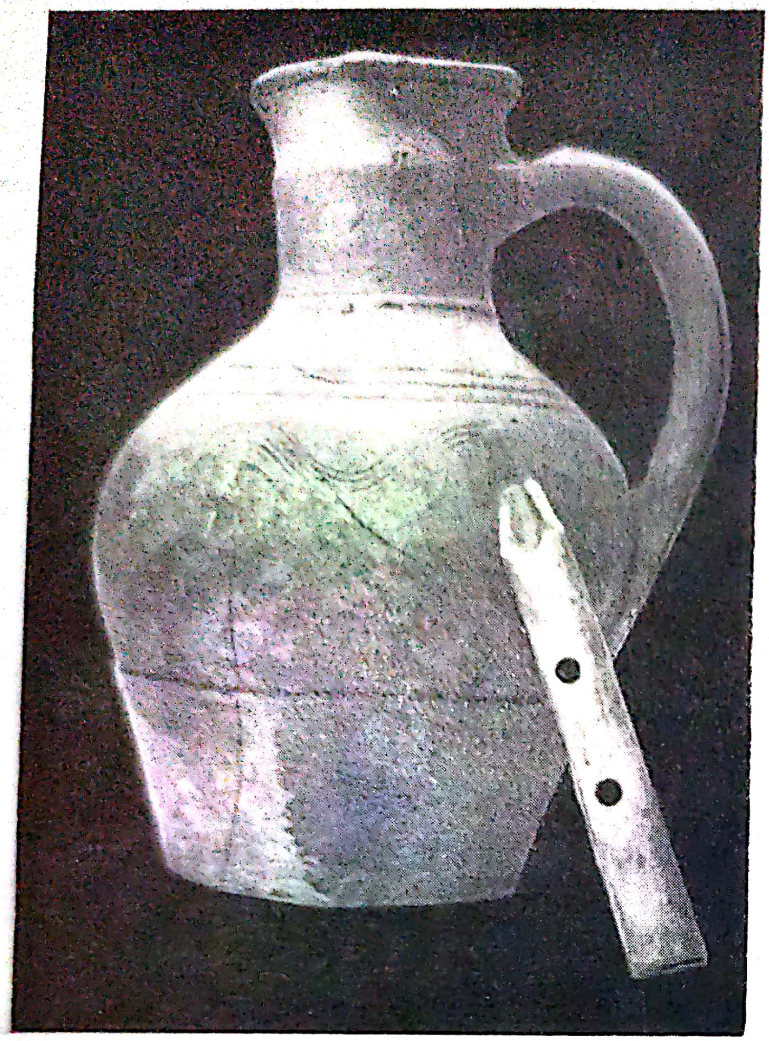
25. Stelă funerară cu nai din calcar cochilifer. Descoperită la Potaissa, se datează în epoca romană. Attis (cu bonetă frigiană) se sprijină pe un toiag. În colțul superior din stînga se află reprezentat un nai.

Scanned with OKEN Scanner

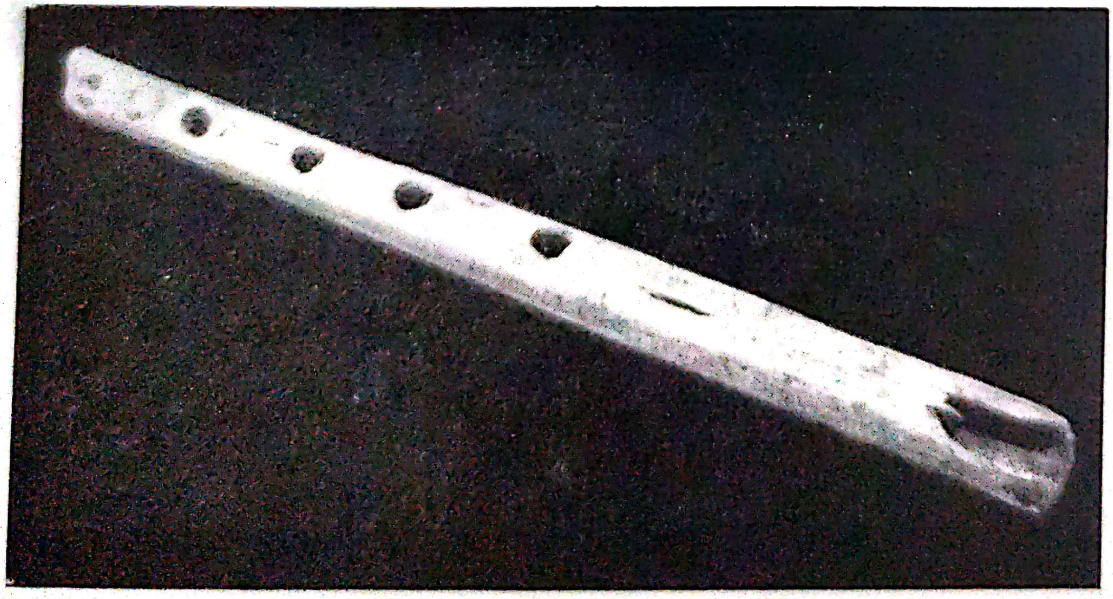
26. Placă din marmură (înălțimea 20,8 cm, lățimea 15,7 cm, grosimea 0,30 cm) din epoca romană, înfățișîndu-l pe zeul Pan cîntînd la *nai*. Descoperită în 1876 la Alba Iulia, placa se păstrează în Muzeul Bruckental din Sibiu.

27. Relief dintr-un mormînt tomitan (neîntregit) din epoca constantiniană (sec. IV e.n.) dedicat cultului zeițelor Isis și Afrodita. Preoteasa din stînga mînuiește o pereche de sistre. Relieful de 1,28 m. înălțime și 0,76 m. lățime este din calcar local.

Scanned with OKEN Scanner



28. Fragment dintr-un fluier din os de pasăre, datînd din sec. X, descoperit la Garvăn — Dinogetia. Alături, un vas din aceeași așezare. Fluierul are 3 orificii (ultimul spart).



29. Fragment de *aulos* (?) din os, lung de 16,50 cm. cu patru orificii pentru degete, datînd din sec. V-VI e.n, descoperit într-o încăpere de la Histria.

Scanned with OKEN Scanner

Les fouilles archéologiques des dernières décennies ont révélé nombre de vestiges concernant la culture musicale antique des premiers habitants de la terre roumaine.

Les antiques cités du Pont Euxin — Histria, Callatis et Tomi — ont eu, depuis le Ve siècle avant notre ère et jusqu'au IIIe siècle de notre ère, une vie artistique assez intense, ainsi qu'il ressort des documents (inscriptions, frises, stèles funéraires, vases, monnaies, pierres gravées, figurines, instruments de musique, sculptures illustrant de façon probante tout l'intérêt accordé aux manifestations musicales à cette époque.

Tels sont dignes d'attention les fragments d'*aulos* découverts à Histria et datant du IVe siècle avant notre ère et ceux de Callatis (IIIe et IVe siècles de notre ère), maintes inscriptions attestant l'existence de théâtres antiques dans les trois cités pontiques, l'inventaire artistique en terre cuite dorée trouvé dans une tombe à Callatis (IVe siècle avant notre ére), les figurines représentant des comédiens, les masques antiques de théâtre et les bas-reliefs de Tomis venant confirmer l'existence du „collège des acteurs dramatiques" de l'antique centre culturel de l'endroit, le vase d'offrandes ainsi que l'inscription gravée qui nous révèle les noms des musiciens lauréats dans les concours traditionnels (*agone*), nommêment des „hymnoses âgés entourant le grand dieu Dionysos" de Histria.

D'autres témoignages concernant la culture musicale des Daco-Gètes et des Romains du territoire actuel d'Olténie, de Valachie et de Transylvanie sont les fragments d'*aulos* découverts à Sucidava, le sarcophage aux scènes bachiques de la plaine du sud de l'Olténie (IIIe s. de n. è.), la plaque votive consacrée à l'Apollon Citharède de Feldioara-Războieni, le chevalier Trace à la cithare de Gilău (Transylvanie).

Signalons encore les témoignages d'une valeur documentaire exceptionnelle, trouvés dans la région de la Dobroudja et se rapportant à l'époque romaine, tels l'Apollon Citharède, le basrelief au figurantun satyre et deux corrybantes armés dansant une danse pyrrhique, aux sons de la flûte de Pan, le relief en deux régistres représentant des bacchantes maniant des crotales et un satyre jouant de l'*aulos*, de même un *aulos* à quatre trous découvert dans les fouilles de Histria (et datant des Ve -VIe siècles de notre ère).

La richesse de ce matériel archéologique dénote à quel point les ancêtres du peuple roumain étaient sensibles à la musique.

Gheorghe Ciobanu

ELEMENTE MUZICALE VECHI ÎN CREAȚIILE POPULARE ROMÂNEȘTI ȘI BULGĂREȘTI

Scanned with OKEN Scanner

Contactul direct dintre popoarele român și bulgar, care dăinuie încă de la formarea acestora, a dus în mod firesc la împrumuturi și influențe în toate domeniile de activitate, deci și în cel al creației muzicale populare. În ceea ce privește adîncimea acestor împrumuturi și influențe, pentru domeniile lingvistic, etnografic și literar, s-au adus contribuții foarte serioase pînă acum. Nu putem spune însă același lucru cu privire la raporturile muzicale, direcție în care cercetările încă nu au început. Această situație nesatisfăcătoare se datorește în primul rînd faptului că, în general, folcloristica muzicală se numără printre disciplinele cele mai tinere, dar și pentru că ne mai găsim în faza de strîngere și clasificare a materialului. Socotim totuși că se poate trece și la lămurirea acestor raporturi. Acumularea de pînă acum a materialului folcloric-muzical, atît la noi cît și la poporul vecin sud-dunărean, ca și rezultatele obținute de folcloriștii din alte țări în cercetarea unui material strîns din cele mai diverse ținuturi ale globului pămîntesc, fac posibilă abordarea acestei probleme, fără riscul unor concluzii pripite.

Amintim că, nu de mult, anumite sisteme modale, ritmice, ca și diferite alte elemente de formă, erau considerate ca aparținînd creației muzicale a unui singur popor [1]. Constatările existenței acelorași trăsături la popoarele vecine sau la populațiile conlocuitoare — pentru că la atît se întindea, de fapt, sfera cercetărilor — erau atribuite mai totdeauna influențelor exercitate de populația majoritară. Documentele muzicale, strînse de la cele mai diferite popoare, dovedesc însă că unele trăsături modale, ritmice, de formă arhitectonică etc. pot fi întîlnite la popoare care nu au venit niciodată în contact unele cu altele. Constatarea este de importanță deosebită pentru că, după cum remarcă Walter Wiora, cunoscut muzicolog și folclorist german, ne putem da seama de „unele comunități în natura omului și în bazele muzicii" de pretutindeni [2]. În ceea ce ne privește, socotim totuși că interesează mai mult ceea ce este specific decît ceea ce este general, comun. Să ne gîndim, de pildă, la melodiile construite pe 2, 3 sau 4 sunete diferite, care pot fi întîlnite la mai toate popoarele [3]. Baza lor sonoră este într-adevăr aceeași, totuși ele sună — cu excepția unora dintre cîntecele de copii — altfel de la popor la popor. Dacă este așa, înseamnă că nu interesează atît fondul sonor comun cît felul particular de înlănțuire a sunetelor, țesătura melodică ce rezultă din îmbinarea lor și care, într-un anumit fel, este specifică fiecărui popor.

Același lucru îl putem observa și în ceea ce privește ritmul. Este interesant, desigur, să știm că sistemele ritmice „giusto silabic bichron" [4], în care raporturile

---

1. C. Brăiloiu — *Folklore musical (Encyclopedie de la musique* — Fasquelle, pag. 103—105).
2. W. Wiora — *Alter als die Pentatonik (Studia memoriae Bélae Bartók sacra.* Budapest 1956, pag. 189).
3. W. Wiora, *ibid*; L. Bardos — *Natürliche Tonsystem (Studia memoriae Bélae Bartók sacra* — Budapest 1956).
4. C. Brăiloiu — *Le giusto sylabique. Un système rythmique propre à la musique populaire roumaine* (a apărut în „Polyphonie", II, Bruxelles 1948), pag. 9.

duratelor sînt de 1/2 şi 2/1, şi „aksak“[5] în care aceste raporturi sînt de 2/3 şi 3/2, se bucură de o răspîndire foarte largă [6]. Nu este de asemenea mai puţin interesant însă să cunoaştem formele specifice pe care le îmbracă fiecare din aceste „sisteme“ la diferite popoare. Problema nu este desigur uşoară, ea poate fi însă rezolvată, întrucît atît melodia cît şi ritmul îşi primesc organizarea în primul rînd, dacă nu exclusiv, de la limba poporului respectiv, prin intermediul sistemului de versificaţie. Se vor întîlni şi aici, mai mult ca sigur, unele asemănări, unele locuri comune. Accentul periodic din două în două silabe, de pildă, pare să fie destul de răspîndit în vorbirea populară de pretutindeni, după cum răspîndit este, între altele, şi versul de opt silabe. Acestea vor duce neapărat la asemănări în structura melodiei şi a ritmului. Dat fiind însă că nu pot exista două limbi independente care să dea naştere la sisteme de versificaţie identice şi ţinînd seama că organizarea structurală a melodiei şi a ritmului este trasată de structura sistemului de versificaţie, trebuie să admitem existenţa trăsăturilor specifice în melodie şi în ritm. Din moment ce cunoaştem cauza acestor trăsături specifice, avem posibilitatea să le şi determinăm.

Aceasta va fi calea pe care vom urma-o în cercetările noastre, pe care am vrea să le extindem — atunci cînd tema dar şi materialul, bineînţeles, ne vor permite — la întreaga zonă balcanică. Am subliniat necesitatea, pentru studiile comparative, a determinării particularităţilor ritmico-melodice, şi mai ales a cunoaşterii cauzei care le-a dat naştere, întrucît socotim că fără acestea nu vom putea ajunge să spunem ce este comun, ce s-a împrumutat şi ce influenţe s-au produs în creaţiile muzicale a două sau mai multe popoare.

*

Cercetînd un important număr de melodii bulgare, în vederea determinării asemănărilor şi deosebirilor care există între aceste creaţii şi cele româneşti, ne-au reţinut atenţia în mod deosebit următoarele elemente muzicale :

1. — *forme modale* : prepentatonice, pentatonice şi cu un număr mai mare de sunete, care au aceeaşi structură;

2. — *formule ritmice identice*;

3. — *formule melodice asemănătoare*, unele întîlnite frecvent la ambele popoare;

4. — *numeroase melodii*, aparţinînd mai ales fondului vechi, care parţial sau în întregime pot fi socotite variante.

Fiecare din punctele de mai sus poate alcătui obiectul mai multor studii, întrucît faptele muzicale pe care le conţine pot aparţine unui substrat comun, pot ţine de influenţe şi împrumuturi reciproce care au avut loc în perioade diferite sau se datorează influenţei venite din partea unui alt popor vecin, sau din partea aceleiaşi culturi muzicale, fie aceasta mai veche sau mai nouă, laică sau religioasă.

---

5. C. Brăiloiu — *Le rytme aksak* (Abbenille, 1952, pag. 9).

6. C. Brăiloiu — *Le rytme aksak*, (pag. 5—6); B. Vavrinecz-*Aszimmetrikus ritmusok* (apărut în *Emlekkönyv Kodaly Zoltan 70 születésnapjóra*. Budapest 1953); *Encyclopédie de la musique* „Fasquelle“, vol. II-1959; S. Baud-Bovy — *La strophe de distiques ritmes dans la chanson greque* (apărut în *Studia memoriae Bélae Bartók sacra*, Budapest, 1956); L. Vorgyas — *Parallèles entre mélodies françaises et hongroises* (apărut în *Acto ethnographiea Academiae Scientiarum Hungaricae*. Tomus IX, Fasciculi 3—4, Budapest, 1960).

Scanned with OKEN Scanner

În studiul de față ne vom limita la cercetarea unei singure forme modale, caracterizată prin finala plasată în mod obișnuit pe treapta a V-a a scării. Uneori, acestă treaptă este realmente o treaptă a V-a, întrucît se află în raport de cvintă perfectă cu sunetul de jos al scării, căruia i se poate atribui funcția de „tonică"; alteori însă sunetul important în melodie, deci „tonica", poate fi chiar sunetul final sau cel plasat imediat dedesubtul lui. În acest caz nu se mai poate spune că încheierea se află pe treapta a V-a. Grupăm laolaltă însă toate aceste varietăți întrucît au comune încheierea prin salt, direct sau mediat, de cvintă.

Teoreticienii Greciei vechi — ca și cei latini și bizantinii, de altfel, care în bună măsură nu fac decît să repete cele susținute de greci — au în vedere totdeauna în tratatele lor despre muzică formele modale complete, privite în cadrul unui sistem închegat, denumit de ei „sistemul perfect". Unitatea cea mai mică de care se ocupă ei, și aceasta numai pentru a explica felul de alcătuire a „armoniilor" — adică al modurilor — este tetracordul. Despre alte scări nu se fac mențiuni, ca și cum pe acea vreme n-ar fi existat și melodii cu mai puțin de patru sunete. Doar Plutarch, după cîte se pare, amintește în treacăt de existența „stenochoriilor" (στενοχωρίας și a oligochordiilor ὀλιγοχορδίας) adică a unor melodii „de mică întindere, de scurtă durată" în primul caz, a unora formate „din puține sunete" în al doilea caz [7].

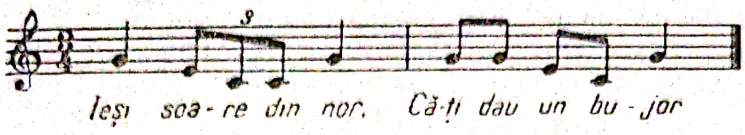
Treptele importante în fiecare mod sînt, pentru teoreticienii vechi, „meze" — care ar corespunde oarecum ca importanță „tonicii" moderne — și finala, care reprezintă totdeauna treapta cea mai de jos a modului. Despre alte încheieri nu se vorbește, ca și în cazul scărilor, decît tot în treacăt. F. A. Gevaert — împreună cu el și alții — consideră că atunci cînd Aristotel vorbește de armonie „intensă" (σύντονος) și „slăbită" (ἀνειμένος) se referă la finale pe treptele a III-a, respectiv a IV-a a scării muzicale [8]. Teoreticienii medievali, bizantini și latini, nu menționează absolut de loc asemenea sfîrșituri, cu toate că atît în muzica bizantină cît și în cea gregoriană se întîlnesc numeroase melodii care încheie altfel decît pe treapta I-a [9]. Reținem că sfîrșitul pe treapta a V-a nu se menționează nici de către teoreticienii vechi și nici de către cei moderni. Cauza ar fi, în ceea ce-i privește pe teoreticienii zilelor noastre, interpretarea ca dominantă, a acestei trepte de încheiere. Vom vedea din melodiile pe care le vom prezenta că nu poate fi vorba de o asemenea interpretare, decît dacă nu se iau în considerare anumite realități. După cum vom vedea, pentru această formă modală există mult mai multe structuri decît cele menționate în tratatele muzicale.

---

7. G. Breazul — *Studii de folklor muzical* (în „Cercetări folklorice", București, 1947, pag. 13). Comentează un pasaj din Plutarch *(De la musique. Edition critique et explicative par Henri Weil et Th. Reinach*, Paris, 1900, p. 52), ajungînd la concluzia că, în pasajul discutat, prin „coardă" nu trebuie înțeles coardă de instrument, ci treaptă muzicală, că deci prin „stenochorii" trebuie să înțelegem melodii „de scurtă durată" iar prin „oligochordii", melodii cu trepte puține. Noi considerăm că în cazul „stenochoriilor" nu este vorba de melodii de scurtă durată, ci de melodii cu sunete apropiate, strînse. Ar fi ceea ce se înțelege astăzi prin bicordii, tricordii și tetracordii, adică melodii de 2,3 și 4 sunete alăturate, spre deosebire de bifonii, trifonii și tetrafonii, în care se îmbină sunete alăturate și distanțate (v. W. Wiora, *op. cit*, pag. 190).
8. A. Auda — *Les modes et les tons de la musique, spécialement de la musique médiévale* (Liège, 1931, pag. 132).
9. A. Auda — *op. cit.* (pag. 133—138),

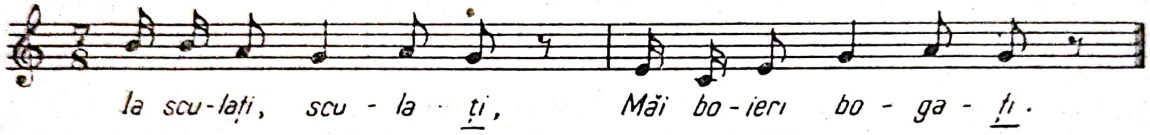
Scanned with OKEN Scanner

Cea mai simplă melodie pe care am întîlnit-o, și care se încadrează în categoria de care ne ocupăm, este a unui cîntec de copii [10].



După cum se poate vedea, totul se desfășoară aici pe treptele unui „acord" perfect major, avînd ca finală treapta de sus. Această structură „acordică" amintește armonicele 4, 5 și 6 ale rezonanței naturale. Menționăm că în partea de sud-vest a României, în Oltenia, copiii obișnuiesc să intoneze primăvara anumite melodii bazate, în marea lor majoritate, pe aceste armonice, completate uneori cu armonicele 3 sau 8. Obiceiul este numit „hălăuit", „hăulit", „huhurezat", „aulit" sau „aguguit" [11].

În alte exemple, se păstrează structura „acordică" a treptelor *do*, *mi* și *sol*, dar ambitusul crește cu două trepte deasupra lui *sol* [12].

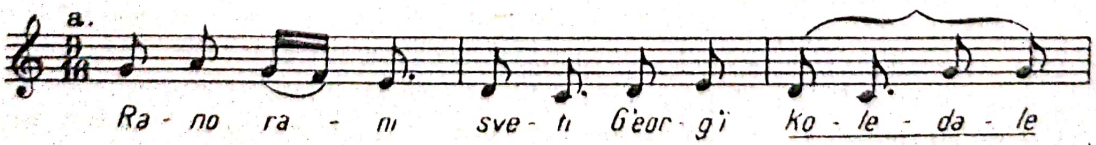


În amîndouă aceste exemple, nota *sol* este în mod evident cea mai importantă, iar aceasta este „*vox finalis*", nu numai pentru că încheie melodia, ci și pentru că asupra ei se insistă cel mai mult.

Considerăm că nimeni nu-și poate pune problema, în privința originii armonice a acestor melodii, că ar fi putut lua naștere în urma introducerii muzicii armonice la români. Genurile cărora aparțin exemplele de mai sus : cîntec de copii și colind, exclud această posibilitate. Melodii ca cea de la nr. 1 trebuie socotite ca forme primare, arhaice, ale muzicii noastre populare.

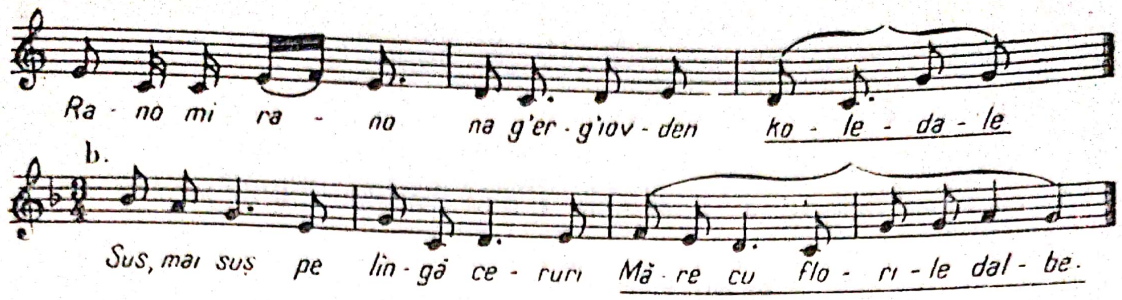
În folclorul muzical bulgăresc nu am întîlnit nici un exemplu cu aceeași structură „acordică" și care să se încheie pe nota *sol*. Se întîlnesc și la bulgari melodii bazate pe formula *do*, *mi*, *sol*, dar cele pe care le-am întîlnit noi au totdeauna finala pe *do*.

Dar dacă nu am întîlnit melodii construite pe formula exemplului nr. 1, întîlnim la bulgari — ca și la noi, de altfel — melodii care au același substrat, numai că nota *re* intervine și ea în jocul treptelor, dîndu-ne formula *do*, *re*, *mi*, *sol*, pe cînd *fa* apare numai ca notă de completare [13].



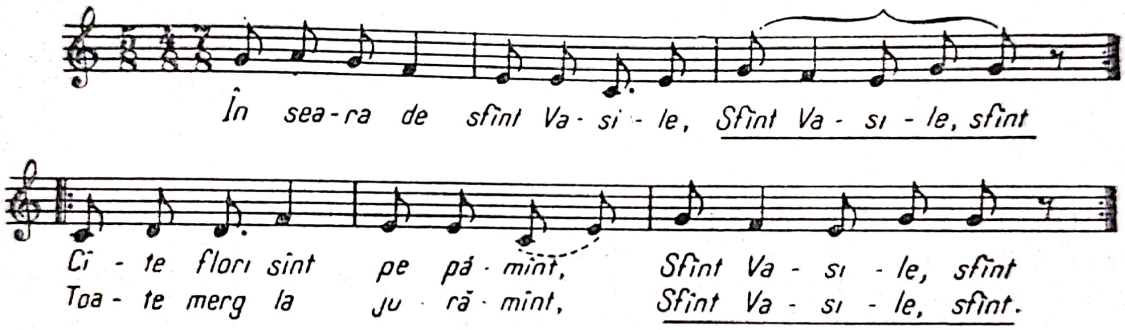
10. Arhiva Institutului de folclor din București, fond auxiliar (notații directe după auz).
11. G. Breazul — *Patrium Carmen* (București, 1941, pag. 171).
12. V. Popovici — *Cîntece (colinde) de Crăciun și Anul Nou* (București, 1931, nr. 13).
13. a, V. Stoin — *Norodni pesni ot sredna severna Bălgaria* (Sofia, 1931), nr. 35 ; b, G. Cucu — *200 colinde populare* (București, 1936), nr. 135.
Fragmentele melodice însemnate deasupra cu acoladă corespund refrenelor (n.a.).

Scanned with OKEN Scanner

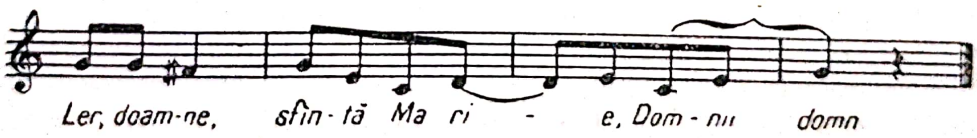


De remarcat că atît într-un exemplu cît şi în celălalt, nota *do* capătă importanţă, în raport cu ceea ce am văzut mai înainte, disputînd lui *sol* prioritatea, funcţia de „tonică". Pentru acest considerent, socotim că, faţă de structura anterioară, aceasta reprezintă o fază mai evoluată. Se păstrează totuşi acelaşi sfîrşit pe treapta a V-a, ceea ce ne interesează pe noi.

În folclorul românesc întîlnim exemple în care tritonia de la ex. 1 este completată constitutiv cu nota *fa*, pe cînd *re* apare ca notă de umplere [14].



Exemplul care urmează ne oferă o pentacordie lidică. Scheletul de bază rămîne tot cel de la ex. 1, notele *re* şi *fa* apărînd doar cîte o dată [15].

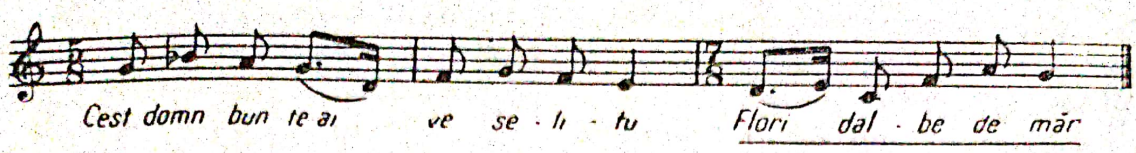


O asemenea structură nu am întîlnit în muzica populară bulgară, cel puţin pentru forma modală de care ne ocupăm.

În unele dintre exemplele pe care le-am întîlnit, nota *fa* capătă atîta importanţă încît *sol* apare ca treaptă mijlocie a tricordiei *fa*, *sol*, *la*, nota *do* — cvinta inferioară a lui *sol* — fiind în legătură cu *fa*, nu cu acesta [16].

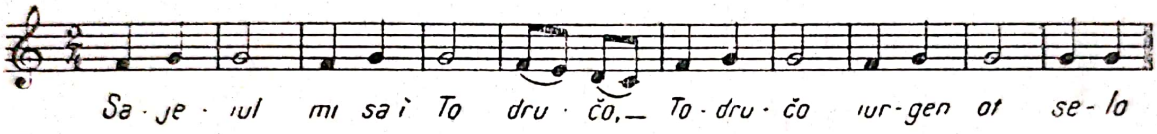
14. G. Breazul — *Colinde* (Craiova, 1938), nr. 255.
15. B. Bartók — *Cîntece populare româneşti din Comitatul Bihor* (Bucureşti, 1913) — nr. 1. Ritmul acestei colinde este un peon 3, nu cel pe care l-a fixat culegătorul (n.a.).
16. A.I.F., F.a. nr. 1957.

Scanned with OKEN Scanner

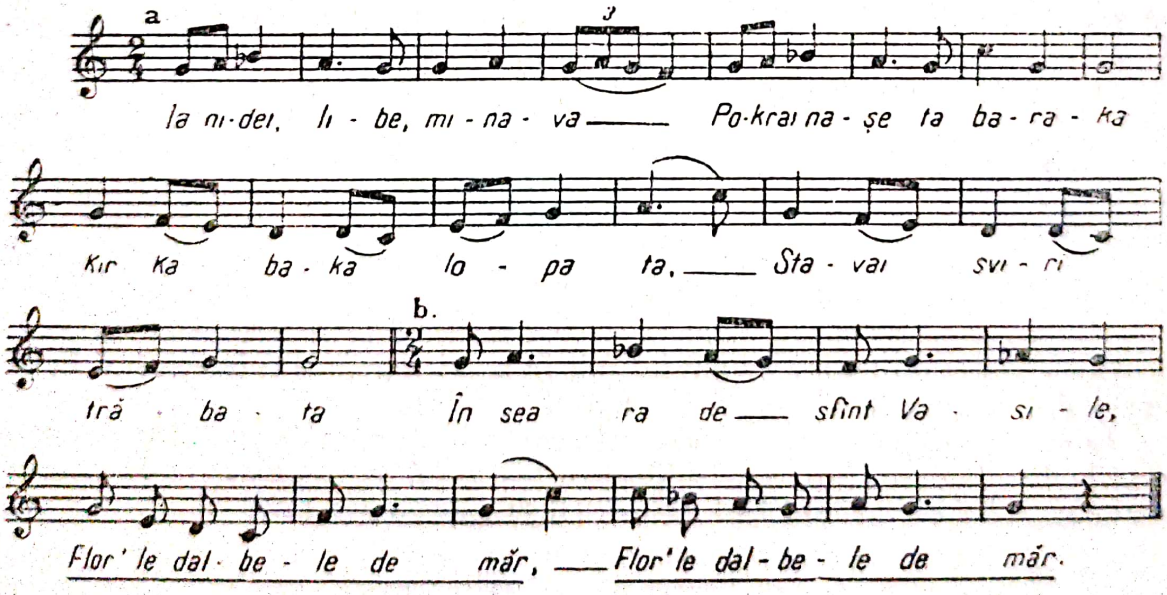


Această poziție medie a lui *sol* apare și mai clar în exemplul care urmează [17].

Exemplul dat ne sugerează una din căile de dezvoltare pînă la forma modală cercetată. Dacă aici s-a pornit de la o tricordie, adăugîndu-se în jos încă două sunete, melodia populară bulgărească care urmează dovedește aceeași lărgire a ambitusului, tot în jos, dar pornindu-se de la bicordia *fa-sol* [18].



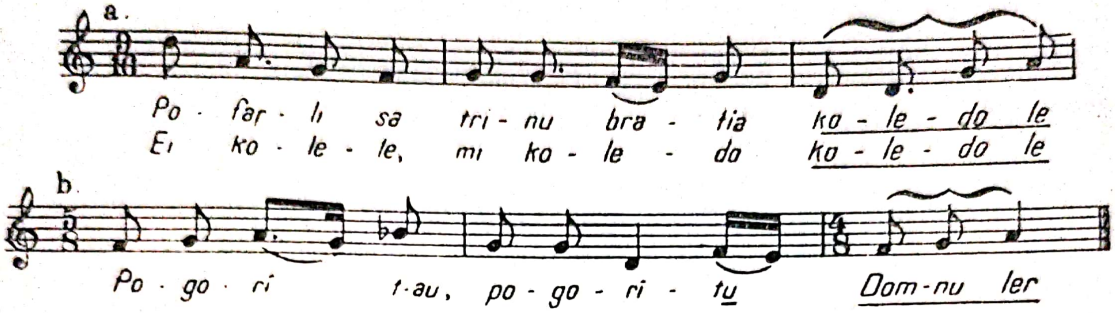
O dată tiparul creat, poporul îl dezvoltă continuu. Uneori această dezvoltare are loc numai în grav, ca la nr. 7 și 8, sau numai în acut, ca la ex.2, dar alteori celula bicordică — de pildă *fa*, *sol*, *la* — se poate dezvolta atît în acut cît și în grav, ambitusul atingînd octava [19].



17. A.I.F., Fgr. nr. 4914 c.
18. V. Stoin — *op. cit.*, nr. 1571
19. a — *Izvestia*, pag. 34; b — G. Cucu — *op. cit.*, nr. 147

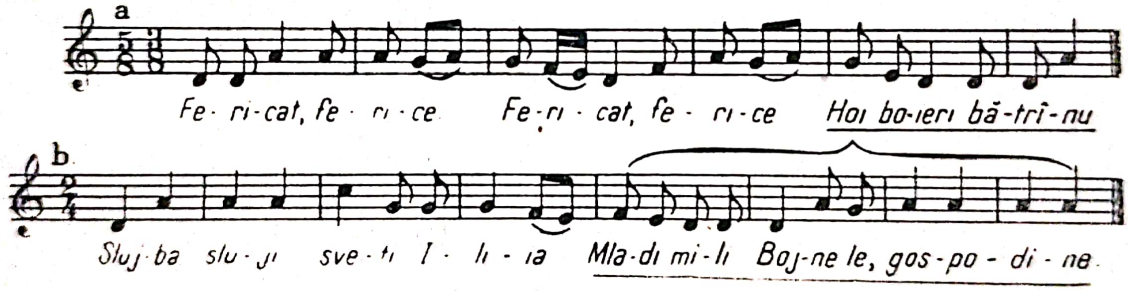
Scanned with OKEN Scanner

Toate exemplele pe care le-am dat pînă acum au substrat major, dar nu lipsesc nici melodiile cu substrat minor care se termină pe treapta a V-a. Este adevărat că nu am întîlnit nici o melodie românească sau bulgărească care să se mişte pe treptele unui „acord" minor şi să se sfîrşească pe treapta de sus; întîlnim însă exemple în care treapta a II-a a pentacordului lipseşte sau este numai notă de umplere, ca în melodiile care urmează [20].

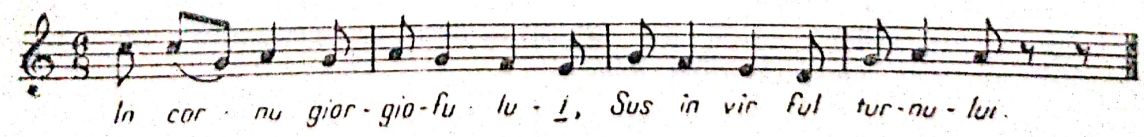


În ambele exemple, treapta de jos, *re*, este puţin folosită. De aceea, ai impresia, probabil justă, că melodiile — mai ales cea românească — s-au dezvoltat din tricordia *fa*, *sol*, *la*, prin căderea plagală pe *re*.

Spre deosebire de acestea, în exemplele *a* şi *b* de la nr. 11, notele *re* şi *la* au aproape aceeaşi importanţă. Intervenţia insistentă a notei *sol* ne sugerează formula melodică *re*, *sol*, *la*, pe care o întîlnim atît la români cît şi la bulgari, dar cu finala pe *re* [21].

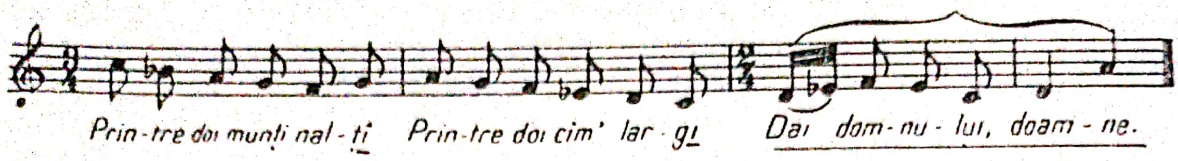


O caracteristică a melodiilor vechi populare este că putem distinge, în structura lor, formulele melodice componente, pe care le-am putea urmări în foarte numeroase alte melodii. Din momentul în care formula a luat naştere, ea poate fi folosită la diferite înălţimi, nefiind legată de un anumit registru, prin secvenţe. Exemplul care urmează este alcătuit din formulele melodice *do*, *la*, *sol* şi *la*, *sol*, *fa*, *mi*, care este înlănţuită cu ea însăşi la interval de secundă mare inferioară, după care urmează încheierea caracteristică la cvintă [22].

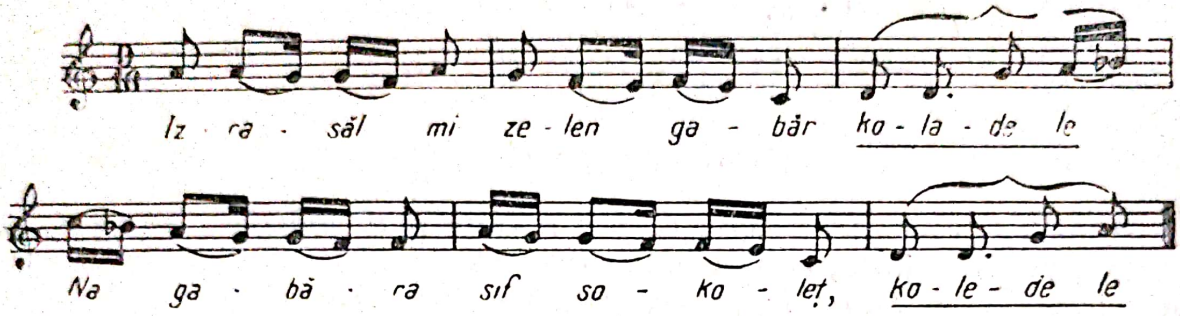


20. a — V. Stoin, *op. cit*, nr. 891; b — A.I.F., F.a. nr. 1955
21. A.I.F., Fgr. nr. 6816 e.
22. A.I.F., Fgr. nr. 7618 b.

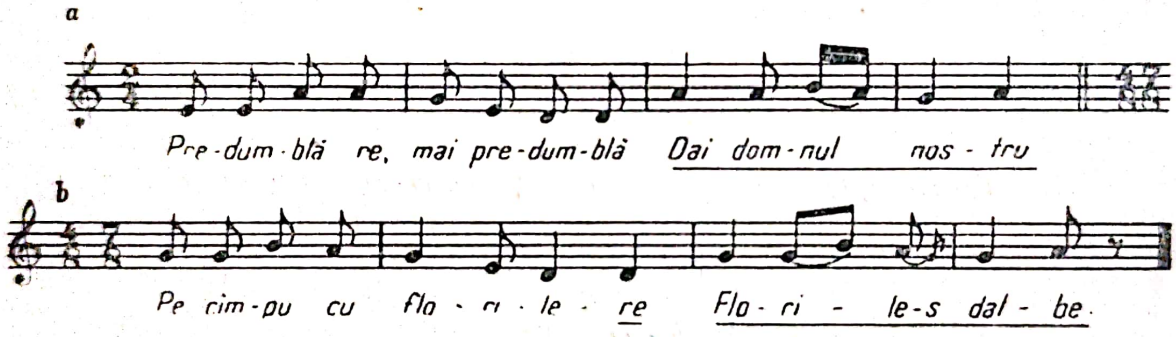
Dacă în această melodie secvența a fost la secunda mare, în cea din exemplul care urmează este la terță mică inferioară [23].



Aceeași construcție pe bază de secvențe se constată și la melodia bulgărească din acest exemplu [24].



Mai prezentăm, în sfîrșit, încă două melodii — ambele românești — interesante prin structura lor [25].



La o primă cercetare sumară, ambele melodii apar ca fiind construite în cadrul aceleiași formule : *re, mi, sol, la, si.* Comparate atent între ele, apar net deosebirile. Într-adevăr, celula generatoare a melodiei *a* este bitonia de cvartă *mi-la*, umplută cu nota *sol* și lărgită în sus și în jos cu cîte o treaptă la interval de secundă mare; în același timp, celula generatoare a melodiei *b* este tricordia *sol, la, si*, care a fost lărgită în partea de jos cu două sunete plasate la interval de terță mică și de cvartă perfectă, și care are ca finală treapta mijlocie a tricordiei.

Ceea ce unește toate aceste melodii pe care le-am prezentat este, așadar, încheierea lor prin salt de cvintă, care are loc fie prin intonarea directă a acestui interval, fie prin mijlocirea altor trepte. În afară de această încheiere tipică, melodiile se mai caracterizează prin :

---

23. A.I.F., F.a. nr. 1047.
24. V. Stoin — *op. cit.*, nr. 334.
25. a — A.I.F., Fgr. nr. 6819 a.
b — A.I.F., Fgr. nr. 1032.

Scanned with OKEN Scanner

a) scări cu substrat vechi prepentatonic;

b) structură melodică în care apar de obicei distincte formulele componente;

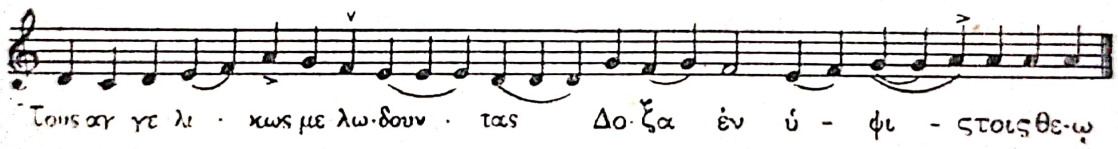
c) varietate structurală destul de mare pentru o aceeași formă modală. Tonalitatea, în sens modern, este difuză, în melodie apărînd ca importante de obicei alte trepte decît cele pe care s-ar putea plasa o cvintă modală.

Toate acestea se opun în mod categoric unei eventuale susțineri că încheierea prin salt de cvintă s-ar datora influenței muzicii tonale. De altfel, vom constata existența acestor sfîrșituri la „cvintă" — uneori chiar prin salt direct — cu multe secole înaintea construirii tonalității moderne.

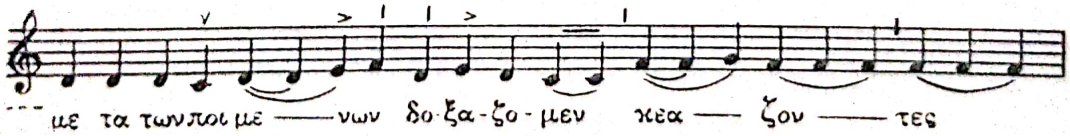
O discuție a ceea ce deosebește între ele melodiile românești și bulgărești, prezentate aici, nu-și are rostul întrucît ne-am depărta de la tema propusă. Considerăm însă că putem remarca mai marea diversitate modală a melodiilor românești, ca și numărul lor mai mare. N-ar fi exclus să nu fi avut la îndemînă materialul folcloric bulgar cel mai indicat pentru problema ce urmărim — ne referim la repertoriul de cîntece legate de sărbătorile de iarnă și de primăvară — cele două volume masive de folclor, îngrijite de Vasil Stoin [26], cuprind totuși un număr apreciabil de asemenea cîntece.

Nu știm în ce măsură se găsește sau nu această formă modală în cîntecele celorlalte popoare balcanice, întrucît nu am avut la îndemînă un material folcloric tot atît de bogat cît și cel bulgăresc. La iugoslavi — de la care am putut cerceta circa 1500 melodii — am întîlnit acest salt de cvintă final, dar numai ca interjecție, în afara rîndului melodic propriu-zis. Rămîne ca problema să fie cercetată imediat ce vom dispune de publicațiile de folclor necesare.

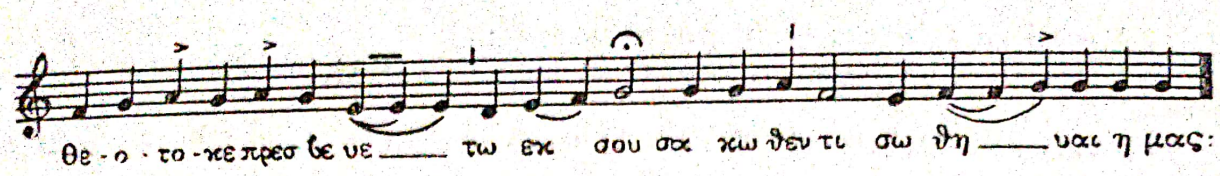
Dar dacă nu dispunem de exemple de la popoarele iugoslav, albanez și grec, întîlnim încheierea caracteristică, discutată de noi, în muzica bizantină a secolului al XI-lea și a celor următoare. Iată de pildă, încheierea unei cîntări în „ehul I" — a cărui „bază" sau „tonică" este *re* — care datează din secolul al XI-lea [27].



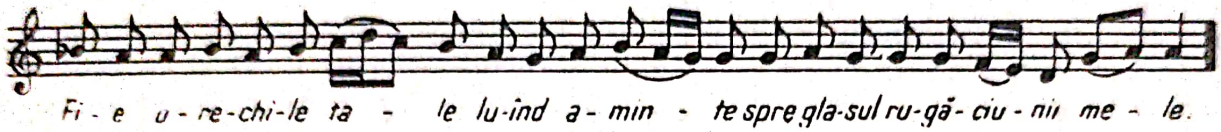
Din cîte cunoaștem pînă acum, asemenea sfîrșituri nu se întîlnesc în muzica bizantină veche decît în „ehurile" I și IV. Pentru edificare, dăm și un fragment de cîntare în „ehul" al IV-lea, care are ca „tonică" nota *do*. Cîntarea are aceeași vechime ca și cea precedentă [28].



26. V. Stoin — *op. cit.* și *Narodni pesni ot sredna severna Bălgaria* (Sofia, 1931).
27. I. D. Petresco — *Les Idiomèles et le Canon de l'office de Noël* (Paris, 1932, pag. 41—42).
28. I. D. Petresco — *op. cit.*, (pag. 108—109).

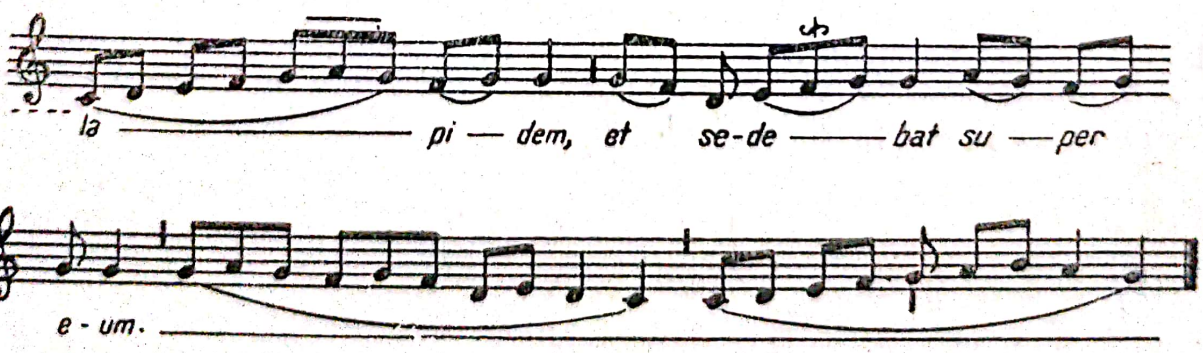


Aceleaşi încheieri le întîlnim şi în muzica psaltică mai timpurie, dar nu pentru glasurile I şi IV, ci pentru glasurile V şi IV. Structural, melodiile cu acest sfîrşit se deosebesc de marea majoritate a cîntărilor glasurilor respective, ceea ce dovedeşte, după părerea noastră, că ele aparţin fondului mai vechi de cîntări religioase. Multe din ele sînt bogat ornamentate — mai ales cele care aparţin glasului IV, păstrate numai în heruvice şi kinonice — dar altele sînt destul de simple, după cum se poate vedea din exemplul ce urmează [29].



Nu ştim în ce măsură va fi păstrat muzica gregoriană melodii cu asemenea încheieri pînă în ajunul „restaurării" ei, la începutul secolului nostru. În orice caz, în vechile cîntări — repuse în circulaţie în timpul de faţă — întîlnim cîteva melodii care sfîrşesc pe treapta a V-a. Două dintre aceste cîntări, care datează din secolul al XI-lea, sînt în tonul I, au deci „tonica" pe nota *re*. Dăm un fragment din una dintre aceste cîntări [30].

O altă cîntare cu o încheiere asemănătoare am întîlnit printre „versurile aleluiatice" în tonul VIII. Melodia de faţă se deosebeşte de toate celelalte melodii ale acestui ton prin aceea că, în timp ce scara modală a tonului al VIII-lea are finala pe *sol*, coarda de recitare pe *do* de sus, iar în jos coboară în mod obişnuit pînă la *re*, melodia la care ne referim păstrează aceeaşi finală *sol*, care este totodată şi coardă de recitare, iar ca „tonică" are treapta *do* de jos [31].



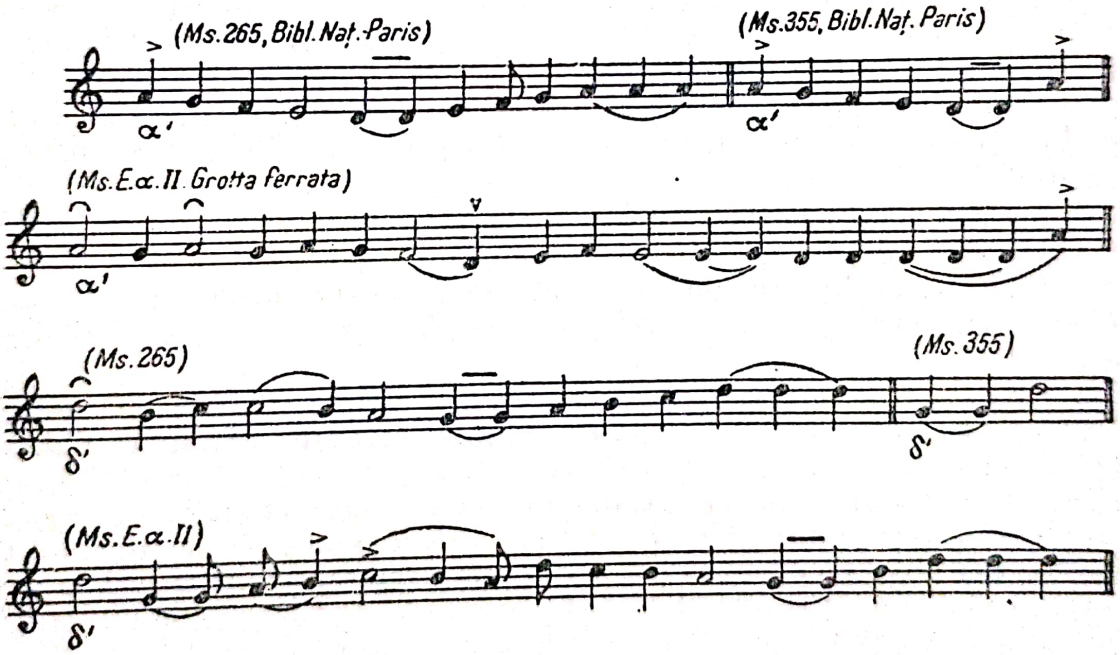
29. Macarie Ieromonahul — *Anastasimatariu bisericesc* (Viena, 1923, pag. 139).
30. *Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae, Parisüs, Tornac Romae,* (1943, pag. 76).
31. I. D. Petresco, *op. cit.*, (pag. 245).

Scanned with OKEN Scanner

Alte cîntări, care se încadrează în această categorie, nu am mai întîlnit în cîntarea gregoriană. Dat fiind numărul cu totul redus al acestora, ca şi legăturile recunoscute ale acestei muzici cu cea bizantină, nu putem trage altă concluzie decît că originea acestora se găseşte la Bizanţ. Un indiciu pentru această proveniență ar mai fi, credem, şi faptul că melodiile în cauză aparţin cîntării „*Kyrie eleison*“ şi — după cum am mai arătat — unui „vers aleluiatic“. Dar în afară de acestea, mai există încă un argument, şi anume :

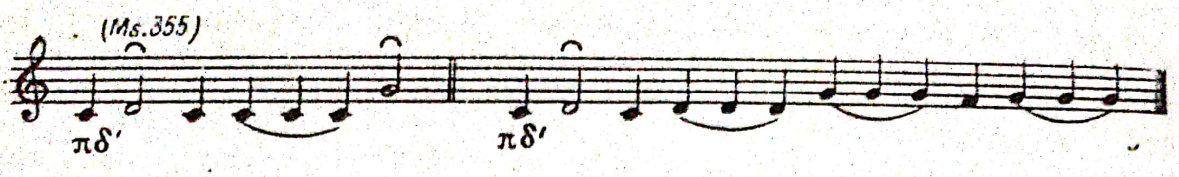
Tratatele teoretice medievale bizantine şi latine menţionează existenţa anumitor formule melodice, specifice fiecărui „eh“ sau ton, care erau însoţite obişnuit de anumite expresii, precum : ἀνανεανες (*ananeanes*), νεανες (*neanes*), ἀνεανες (*aneanes*), ἁγια (*hagia*) etc., la bizantini; *annanes*, *neanes*, *nana*, *hagia* etc. la latini. Aceste expresii — care nu aveau un anumit înţeles ci, fiind legate de anumite formule melodice, îndeplineau o funcţie mnemotehnică — se numeau la bizantini *enechema*, uneori *epechema* sau *apechema*, iar la latini *noane* [32].

Originea comună a acestor expresii este indiscutabilă. Explicaţia aflării lor, atît în Răsărit cît şi în Apus, este că latinii le-au luat de la bizantini, după cum recunoaşte, pe la anul 825, Aurelian de Réomé, episcop latin [33]. Înseşi formulele melodice care însoţesc aceste expresii sînt înrudite de aproape. Mai interesant însă pentru problema noastră este faptul că unele dintre aceste formule au sfîrşitul care ne preocupă [34]. Redăm cîteva [35].

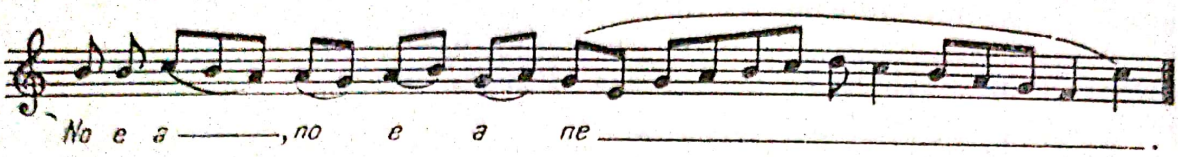


32. I. D. Petresco — *op. cit.*, (pag. 22—23).
33. A. Auda — *op. cit.* (pag. 170); I. D. Petresco, *op. cit.*, (pag. VI) (Prefaţa semnată de A. Gastoué).
34. Menţionăm că formulele melodice propriu-zise nu se întîlnesc în manuscrisele bizantine decît începînd cu secolul al XIII-lea (I. D. Petresco, *op. cit.*, pag. 26), pe cînd la latini sînt cunoscute încă de Hucbald, deci în secolele IX-X (A. Auda, *op. cit.*, pag. 171).
35. I. D. Petresco — *op. cit.* (pag. 28—30).

Scanned with OKEN Scanner



Iată cum se prezintă una din aceste formule la latini [36].



Remarcăm numărul redus al acestor formule cu sfîrșitul la treapta a V-a, care este în concordanță și cu numărul redus al melodiilor propriu-zise care sfîrșesc cu aceeași treaptă. Este încă o mărturie a originii bizantine a acestei formule melodice, sau în orice caz a sfîrșitului la cvintă.

Dar dacă terminarea la cvintă a unor melodii se întîlnește mult mai des la bizantini decît la latini, și dacă *noane*-le latine — și o dată cu ele, desigur, și formulele melodice care le însoțesc — au fost împrumutate de la Bizanț, înseamnă că această formă modală este mai veche în muzica bizantină decît începutul secolului al IX-lea.

Ca urmare a acestei concluzii, se pune problema dacă acest sfîrșit caracteristic nu-și datorește cumva existența, în creațiile populare românești și bulgărești, influenței muzicii eclesiastice. Pentru a găsi rezolvarea justă a acestei probleme, va trebui să ne referim mai întîi pe scurt la alte două probleme, și anume :

1. Dacă creația populară a jucat sau nu vreun rol în formarea muzicii religioase.

2. Dacă au existat sau nu condiții obiective, în perioada de formare a muzicii populare românești și bulgărești, pentru ca influența muzicii bisericești asupra acestora să aibă într-adevăr loc.

La timpul său, Ioan Chrisostom afirma că „muzica a fost inventată în cer", că „dacă omul este muzician, este printr-o revelație a Sfîntului Duh" [37]. O asemenea părere — care a fost și mai este susținută și de către alți oameni ai bisericii — era permisă unui episcop de la sfîrșitul secolului al IV-lea, dar este total absurdă pentru zilele noastre. Ca artă, muzica — fie ea religioasă sau laică — este o creație a omului social, așa cum este de altfel și religia, și, în parte, s-a dezvoltat o dată cu acesta. Cercetările asupra dezvoltării cultului creștin, întreprinse mai ales în Apus, au scos la iveală o serie de date foarte importante, în lumina cărora poate fi înțeleasă mai bine și muzica respectivă. S-a ajuns la concluzia că, de pildă, pentru a atrage pe păgîni la creștinism, biserica a recurs, între altele, la suprapunerea sărbătorilor creștine peste cele păgîne, la ridicarea de biserici pe temeliile templelor păgîne [38], la adoptarea unor prac-

36. I. D. Petresco, *op. cit.*, pag. 24.
37. J. Combarieu — *Histoire de la musique* vol. I (Paris, 1913, pag. 196).
38. Dom. H. Leclercq — *Achaïe* (în *Dict. d'Arch. chrét. et de Liturgie*, Tom. I. vol. I, pag. 333).

Scanned with OKEN Scanner

tici magice [39] etc. Dacă a procedat în felul acesta cu sărbătorile, cu locaşurile de închinăciune şi cu practicile de cult, este de presupus că biserica a procedat la fel şi în privinţa muzicii. Datele istorice existente confirmă, într-adevăr, acest lucru.

Se ştie că muzica a devenit, de timpuriu, armă de luptă între biserica „oficială" şi diferitele erezii. În secolul al III-lea, gnosticul Bardesan, pentru a-şi răspîndi mai uşor credinţa susţinută, compune imnuri în metru popular — versuri de 5 şi 6 silabe — cărora le aplică melodii simple, de factură populară dacă nu chiar populare, în care introduce adesea unele formule muzicale [40]. Pentru a contrabalansa acţiunea acestuia, Efrem Sirul compune şi el alte texte, conforme dogmelor oficiale, pentru care adoptă melodiile gnosticilor.

Faptele se repetă în lupta cu arienii, cînd ortodoxii — îndeosebi Ioan Chrisostom la Bizanţ şi Ambrozie la Milano — *„pour mieux résister aux hérétiques, répondirent à leurs chants populaires par d'autres chants populaires"* [41]. Nu se poate susţine că o asemenea practică nu a dus la pătrunderea muzicii populare în biserică, mai ales cînd se recunoaşte că multe dintre aceste imnuri au fost integrate, mai devreme sau mai tîrziu, cultului oficial. Acest lucru ne este confirmat, de altfel, de unii cercetători ai cîntării bisericeşti — mai ales latine dar şi bizantine — care au ajuns la concluzii ca cele ce urmează :

— În vechime, *„le texte sacré était le plus souvent adapté à des cantilènes populaires* [42]".

— Cele mai vechi dintre imnurile ambroziene *„étaient par excellance des pièces populaires et n'ont même pas toujours été composées pour être exécutées à l'église* [43]."

— *Il faut aussi reconnaître dans la formation des mélodies grégoriennes un apport considerable du milieu ambiant, et telle antienne, au telle strophe d'hymne pourrait fort bien être une mélodie populaire plus ancienne même que le christianisme* [44]."

Acest proces de integrare a unor melodii populare în muzica ecleziastică nu încetează — cel puţin în ceea ce priveşte cîntul gregorian, presupunem însă că şi în cel bizantin — decît prin secolele X-XI.

Dacă melodia populară a fost folosită de biserică timp îndelungat, atît în lupta cu diferitele erezii cît şi în scopul cîştigării de noi adepţi, înseamnă că aportul acesteia la formarea muzicii ecleziastice nu a putut fi cu nimic mai prejos decît al muzicilor sinagogală şi greacă, ci dimpotrivă. Noi aflăm dovada acestui aport în însăşi structura modală a muzicii bizantine şi gregoriene. Toţi cei ce s-au ocupat cu latura teoretică a muzicii medievale au pus nepotrivirile structurale dintre modurile acestei muzici şi cele ale vechilor teoreticieni greci pe seama schimbării „concepţiei" asupra modurilor, apoi a confuziei dintre

---

39. J. Combarieu — *op. cit.* (pag. 198).
40. A. Machabay — *Histoire et évolution des formules musicales du I-er au XV siécle de l' ere chrétiene* (Paris, 1928, pag. 7, nota 2).
41. Dom. F. Carbol — *Ariens* (în *Dict. d'archéologie chrétienne et. de Liturgie*. Tom. I, vol. 2 pag. 2817)
42. P. Aubry — *Le système musical de l'église arménienne* (în *La tribune de Saint-Gervais*, noe.-dec. 1901, pag. 328).
43. A. Gastoué — *L'art Gregorien* (Paris 1921, pag. 178).
44. A. Machabay — *op. cit.* (pag. 7, nota 2).

Scanned with OKEN Scanner

„mod, trop şi ton" care s-ar fi produs către sfîrşitul imperiului roman [45]. În realitate — după părerea noastră — nepotrivirile nu se datorează nici „terminologiei defectuoase" şi nici „punctului de plecare greşit în succesiunea scărilor muzicale " [46], ci pătrunderii masive în biserică a creaţiei muzicale populare, mult mai bogată în forme modale decît cea greacă. Tocmai această bogăţie — deci, în ultimă instanţă, muzica reală, vie, nu teoretică — a dat atîta bătaie de cap celor ce s-au ocupat cu repartizarea cîntărilor cultice pe cele opt „ehuri" sau tonuri.

În felul acesta — deci o dată cu muzica populară preluată de biserică — a putut pătrunde în muzica bizantină şi forma modală cu finala pe treapta a V-a. Perioada cînd va fi avut loc această pătrundere nu poate fi uşor precizată, am văzut însă că această formă exista, în orice caz, în secolul al IX-lea. Dar ne vom mai referi la această problemă.

Fiind atît de veche în cîntarea bisericească, oricine poate presupune că forma modală prezentată a putut fi preluată din această muzică de către colindele româneşti şi bulgăreşti. Pentru a se produce acest împrumut, ar fi fost nevoie însă de cel puţin două condiţii, şi anume :

a) să fi existat o muzică bisericească închegată, al cărui proces de formare să fi fost încheiat;

b) să fi existat un învăţămînt muzical capabil să transmită unitar această muzică.

Pentru punctul *a*, am amintit că acest proces a continuat pînă tîrziu. Să admitem însă că o dată cu sistematizarea cîntărilor pe cele opt „ehuri" — lucrare întreprinsă în sec. al VIII-lea de Ioan Damaskinul — muzica bizantină s-ar fi constituit definitiv. O dată codificată, această muzică trebuia să pătrundă pînă la cele mai largi mase, pentru că numai astfel putea să influenţeze poporul. Acest lucru nu era posibil însă decît în timp — pentru că era nevoie să înfrîngă diferitele tradiţii locale — şi prin intermediul unui învăţămînt organizat. Or, şcoala muzicală, pe care organizarea corpului cîntăreţilor bisericeşti o presupune că ar fi existat la Constantinopol, nu putea face singură acest lucru, chiar dacă ar fi fost ajutată de toţi călugării existenţi în acea vreme. În afară de aceasta, pentru ca influenţa să aibă loc, trebuia să se producă într-un anumit timp, şi anume în perioada de formare a muzicii proprii popoarelor român şi bulgar. Susţinem acest lucru avînd în vedere că melodiile pe care le-am prezentat aparţin unuia dintre cele mai vechi genuri ale creaţiei populare române şi bulgare : *Colinda*, care este strîns legată de un obicei precreştin. Fiind vorba, aşadar, de preluarea unei tradiţii, repertoriul legat de aceasta era uşor influenţabil, mai ales în această perioadă de formare a muzicii poporului respectiv — care este strîns legată de perioada formării poporului şi a limbii respective — cînd sistemul muzical popular era în alcătuire. Din momentul în care acesta a fost închegat, genul „colindă" a devenit oarecum închis, intrînd în joc puterea tradiţiei populare, care nu este de loc mai puţin conservatoare decît cea bisericească. Biserica a influenţat, desigur, genul colindă, dar numai de-a lungul istoriei, şi mai ales în ceea ce priveşte textele.

De ce nu a putut influenţa muzica bizantină genul colindă în perioada de formare a poporului român şi bulgar, deci între secolele VII-IX? Pentru că contactul dintre Dacia — deci teritoriul actualei Ţări Româneşti — şi Bizanţ

---

45. A. Auda — *op. cit.*, (pag. 15—27).
46. A. Auda — *op. cit.*, (pag. 23).

Scanned with OKEN Scanner

este aproape complet întrerupt către sfîrşitul secolului al VI-lea [47]; iar prin înfiinţarea statului bulgar, în anul 680, ruptura devine totală. Aşa fiind, răspîndirea creştinismului nu se poate face pe cale oficială, ci de la om la om. Nu este de presupus însă că o asemenea formă de răspîndire a religiei putea favoriza difuzarea muzicii ce se cînta pe acea vreme, de pildă în catedrala Sf. Sofia din Constantinopol sau în alte centre religioase. Mai de grabă ne gîndim la o muzică familiară celor ce practicau o credinţă creştină puternic impregnată de vechile credinţe şi rituri păgîne, deci la o muzică în esenţă populară.

Aceste consideraţii sînt valabile şi pentru poporul bulgar, cu atît mai mult cu cît creştinarea lui a avut loc de-abia în anul 865, cînd deci procesul etnogenetic era pe punctul de a se încheia. Nu se poate susţine, desigur, că printre bulgari nu au existat creştini şi înaintea acestei date. Propagarea credinţei se făcea însă pe aceeaşi cale ca şi la români, aşa încît nici la ei nu se putea răspîndi o muzică religioasă de felul celei ce se cînta la Constantinopol.

Toate aceste consideraţii ne duc la concluzia că tiparul melodiilor cu terminarea la cvintă n-a putut fi împrumutat de la Bizanţ, nici de români şi nici de bulgari. În acest caz, se poate afirma că muzica bizantină a împrumutat acest tipar de la români sau bulgari? Nici acest lucru nu se poate susţine, deoarece am văzut că aceste sfîrşituri la cvintă ale melodiilor existau deja la bizantini la începutul secolului al IX-lea, că popoarele român şi bulgar se găseau în perioada lor de formare, iar contactul cu Bizanţul în tot acest timp a fost foarte slab. Atunci, care poate fi originea acestei forme, care se întîlneşte atît în creaţiile populare române şi bulgare, cît şi în muzica bizantină? După părerea noastră — rămîne ca studiile ulterioare să ne confirme sau să ne dezică — este vorba de o sursă comună : lumea geto-tracă. De la această străveche populaţie tiparul modal discutat a putut trece în muzica bizantină, o dată cu melodiile populare preluate, începînd poate încă din secolul al III-lea. Se ştie doar că în secolul al IV-lea au existat numeroase episcopate în provinciile dunărene, că deci pe acel timp contactul dintre aceste ţinuturi şi Bizanţ erau mult mai strînse decît în secolele VI-IX. Cît despre existenţa aceluiaşi tipar la români şi bulgari, lucrurile sînt clare întrucît populaţia geto-tracă romanizată de pe aceste meleaguri a participat direct la naşterea celor două popoare. Aşadar, în cazul formei modale discutate nu este vorba de influenţa unui popor asupra celuilalt, ci de un substrat comun.

În viitor va trebui să vedem ce alte elemente muzicale vorbesc despre legăturile atît de vechi dintre popoarele acestei zone geografice.

---

47. *Istoria României* (Bucureşti, 1961 pag. 634).

L'auteur examine le problème de l'origine d'une forme modale fréquente dans les créations populaires roumaines et bulgares, se caractérisant généralement par sa conclusion sur le cinquième degré de l'échelle. D'autres caractéristiques se rapportent aux échellee pentatoniques ou à substratum prépentatonique, ainsi qu'à la grande variété de structure de cette même forme modale.

Cette forme de conclusion existe également dans la musique byzantine dès le XIe siècle, de même que dans la musique liturgique actuelle. On y constate certaines analogies avec les formules mélodiques qui accompagnent les *nones latines*, reconnues d'origine byzantine, dès le début du IXe siècle. Afin d'élucider le problème se rapportant à l'ancienneté de ces formules, l'auteur insiste sur le rôle joué par la création populaire dans la formation de la musique religieuse d'une part et, d'autre part, sur l'existence ou non de certaines conditions objectives favorables à une certaine influence de la musique d'église sur la musique populaire roumaine et bulgare.

Or, les mélodies populaires qui usent de cette forme modale apparaissent dès la période préchrétienne, ce qui exclut toute influence de la musique religieuse sur le folklore musical des deux peuples. De même, l'existence de cette forme modale dans la musique byzantine, antérieure à la formation des peuples roumain et bulgare, plaide en faveur d'une influence d'origine bien plus ancienne — géto-trace — selon toutes les probabilités et dont la musique byzantine en aurait gardé la marque.

Scanned with OKEN Scanner

Alfred Hoffman

INTERPRETĂRI VARIATE ALE CONCERTULUI NR. 1 DE FRANZ LISZT

Scanned with OKEN Scanner

În vremea noastră, audiția comparată a capodoperelor literaturii muzicale universale în tălmăcirea marilor artiști ai lumii poate constitui pentru cercetătorul în domeniul istoriei interpretării muzicale una din cele mai pasionante preocupări. Casele producătoare de discuri de pretutindeni se întrec spre a oferi, an de an, versiuni din ce în ce mai desăvîrșite ale lucrărilor din repertoriul de largă circulație; altele mai vechi, sînt reeditate pentru marele lor interes istoric. Compararea lor nu trebuie, desigur, privită din punctul de vedere al performanței propriu-zise, deoarece aci chiar cronometrul, aparent „obiectiv", ne poate spune foarte mult în ce privește personalitatea artistului în cauză; o simfonie de Beethoven dirijată de Toscanini, de pildă, se va consuma întotdeauna într-un interval de timp mai redus decît sub conducerea lui Furtwängler. Verva, temperamentul exploziv al maestrului italian, apar opuse reflexivității, tendinței de aprofundare filozofică a șefului de orchestră german. Nu e vorba deci de un simplu concurs, pentru că, adesea, diferitele versiuni ale aceluiași opus prezintă, fiecare, anumite trăsături care le justifică, poate chiar în egală măsură, prezența în atenția ascultătorului. Compararea trebuie să se facă deci pentru urmărirea concepțiilor interpretative respective, care ne pot duce la concluzii foarte interesante în ce privește evoluția, într-o anumită epocă, a stilului interpretativ, în genere; acestea pot dovedi tot atît de bogate învățăminte ca și acelea referitoare la stilul componistic, paralela relevînd, evident, înrudiri și diferențieri. De alt fel, studierea legăturii care există între stilul interpretativ cristalizat într-o anumită epocă și realitățile social-culturale contemporane constituie o problemă de estetică muzicală deschisă și de acum încolo înaintea muzicologilor.

De data aceasta, atenția noastră — concentrată asupra unei probleme mai restrînse — se va îndrepta îndeosebi spre tălmăcirile date de către unii dintre artiștii de seamă ai claviaturii *Concertului nr. 1, în Mi bemol major, pentru pian și orchestră*, de Liszt. De ce am ales tocmai această lucrare? În primul rînd pentru că ea a atras, cu o forță magnetică indiscutabilă, pe mai toți marii pianiști. În al doilea rînd pentru că factura lucrării, și în general muzica lui Liszt, favorizează cu deosebire afirmarea unor personalități interpretative foarte variate, a căror apreciere se poate face și în raport cu o tradiție încă vie, perpetuată de discipolii maestrului. Și mai este un motiv: acela că tocmai în opere atît de cunoscute, care ne-au intrat, poate, de mult în conștiință, apare mai revelatoare contribuția interpretului; aceasta ne poate oferi, de multe ori, surprize, luminîndu-ne anumite laturi pînă atunci neobservate, lăsate în umbră în versiunile cunoscute de noi anterior.

Este, desigur, cazul să reamintim unele date menite să situeze, istoric și artistic, lucrarea muzicală la care ne referim. Partitura *Concertului în Mi bemol* de Liszt poartă o dată semnificativă: 1848. Fără îndoială că suflul eroic de care este animată lucrarea răsfrînge, prin personalitatea vulcanică a compozitorului, ceva din ecoul evenimentelor istorice ale anului revoluționar ce a zguduit Europa. Dar și în viața lui Liszt se petrece în acea epocă un eveniment deosebit; renunțînd la cariera agitată de artist concertist, el se stabilește, după ultimul său turneu de mare anvergură, în orașul german Weimar, a cărui strălu-

Scanned with OKEN Scanner

cită tradiție culturală fusese ilustrată de genii poetice ca Goethe, Schiller, Herder. Liszt readuce Weimarul în centrul vieții artistice europene; pe de altă parte, posibilitatea de a se concentra asupra problemelor componistice generează de aci înainte în creația sa opere de mare însemnătate pentru istoria artei sunetelor, în care frivolitatea prelucrărilor de virtuozitate atît de cultivate în anii turneelor este părăsită în favoarea unor preocupări mai adînci, mai esențiale.

Este interesant de arătat că abia acum Liszt se apropie cu seriozitate de genul concertant, față de care manifestase înainte vreme o oarecare reținere. Se știe că la vîrsta de 14 ani, pe timpul cînd era sărbătorit de saloanele pariziene, scrisese două *Concertouri* ulterior uitate. Cu doi ani mai tîrziu, tot pentru uzul turneelor, scrisese un alt *Concerto*, pe care pianistul Moscheles, ascultîndu-l în Anglia, îl caracterizase ca fiind plin de „frumusețI haotice".

De fapt, Liszt însuși tratase aceste lucrări ca pe niște „păcate de tinerețe". Chiar în anii turneelor, el dăduse prioritate, în domeniul concertant, lucrărilor înaintașilor și contemporanilor săi, cîntînd concerte de Moscheles, Mendelssohn-Bartholdy, Henselt, Hummel, Chopin, iar dintre cele ale lui Beethoven, *Concertul al treilea* și *Concertul al cincilea*. Din tot acest repertoriu este de reținut și *Konzertstück* al lui Weber, care, cu structura sa unitară — înglobînd diferitele episoade, cu conținut programatic, unei lucrări desfășurate fără întrerupere — a înrîurit în chip evident creația concertantă a lui Liszt.

Cele două concerte pentru pian și orchestră intrate definitiv în lista opusurilor lui Liszt fuseseră schițate în cursul turneelor de tinerețe, dar desăvîrșirea lor n-a venit decît în perioada de la Weimar, atunci cînd compozitorul a simțit că, bazat pe principiile sale creatoare conturate acum cu limpezime, poate să dea o replică personală capodoperelor genului, interpretate de el însuși de atîtea ori. Și, în fapt, se îndepărtează sensibil de tradiția anterioară, atît de eleganța mai superficială a concertului de virtuozitate de tip Hummel-Mendelssohn, care îl înrîurise chiar și pe Chopin, cît și de estetica lui Schumann. Fără să renunțe la atractivitatea virtuozității pianistice, pe care a întruchipat-o ca nimeni altul, Liszt o supune unei concepții simfonice care dă orchestrei un rol mai complex decît acela de simplu acompaniament. Înfruntarea eroică dintre pian și orchestră ne duce mai mult cu gîndul către concepția beethoveniană; acesteia i se adaugă însă înnoirile romantice în domeniul poemului simfonic și al coloritului instrumental, care, începînd chiar cu Weber, evoluase mult în ce privește puterea de evocare a imaginilor. Iată cum definește regretatul pianist francez Alfred Cortot drumul parcurs de genul concertului de la creațiile romanticilor timpurii și pînă la cele, mult mai evoluate, ale lui Liszt:

„Idealului virtuozității în sine i se opune, puțin cîte puțin, preocuparea de a dezvălui un sentiment personal. Căutările tehnice sînt subordonate din ce în ce mai mult expresiei sugestive. Focurilor de artificii risipite în van ale unei decorativități parazitare le succede logica unei ornamentații care face corp cu substanța melodică, accentuîndu-i elanurile sau poetizîndu-i visările, gata să se înduioșeze sau să se înflăcăreze. Acestea sînt noile modalități a căror revelație grăitoare ne-o va aduce *Concertul* lui Liszt. În locul Concertoului fragmentat dinainte, împărțit în trei mișcări pe de-a întregul independente una de cealaltă și fără alte legături decît ale clasicelor raporturi de tonalitate, iată o compoziție izvorîtă dintr-un unic impuls și în care fiece episod devine consecința — ca să spunem astfel — a celui care îl precede, și în care unitatea dra-

Scanned with OKEN Scanner

matică este solid argumentată prin prezența unor teme comune, suficient de plastice pentru a se supune unor neașteptate și caracteristice transformări [1].

Nu este aici locul pentru o analiză detaliată a *Concertului în Mi bemol major*; este deajuns să spunem că cele patru părți ale lucrării — cîntate fără întrerupere și străbătute de anumite idei muzicale comune, care își dau întîlnire într-o sinteză armonioasă, în *Final* — constituie, de fapt, o transpunere în domeniul concertant a principiilor poemului simfonic lisztian, realizată, desigur, pe fondul unei spectaculoase confruntări între cei doi parteneri egali în forțe, pianul și orchestra.

Primirea care a fost făcută la început *Concertului* este, prin ea însăși, grăitoare în ce privește îndrăzneala concepției creatoare a lui Liszt. Prima audiție s-a desfășurat în sala de muzică a castelului din Weimar, la 17 februarie 1855, reunind, ca interpreți, pe doi titani ai romantismului muzical — Berlioz la pupitrul dirijoral și Liszt la pian; în seara aceea aristocratica înaltă societate a orașului a primit lucrarea cu politețe. Dar, cîteva luni mai tîrziu, cînd are loc confruntarea cu cercurile artistice și cu critica în cadrul unui concert dirijat de Liszt și avîndu-l ca solist pe discipolul său Hans von Bülow, lucrarea se izbește de rezistența violentă a conservatorismului muzical. Renunțarea la diviziunea tradițională a mișcărilor din concertul clasic și mai cu seamă coloritul neobișnuit al orchestrației au dezlănțuit o furtună de proteste. Criticii l-au acuzat pe Liszt că a vulgarizat muzica, învinuirea cea mai gravă constînd în faptul folosirii trianglului în orchestrarea *Scherzo*-ului, cea de-a treia mișcare. După părerea lor, doar acest amănunt era suficient pentru a situa lucrarea în rîndul celor de neexecutat și față de care „oamenii de gust" erau datori să se înfioare. Liszt s-a angajat atunci într-o adevărată luptă artistică, arătînd, între altele, că însuși marele Beethoven folosise trianglul în orchestrația finalului *Simfoniei a IX-a*. A trebuit să treacă însă mult timp pînă cînd, în 1870, publicul a dus pentru prima oară la triumf lucrarea „excomunicată" a lui Liszt, care s-a înscris de atunci trainic în repertoriul concertant al pianiștilor.

Pentru că în studiul de față în atenția noastră stau în primul rînd problemele de interpretare instrumentală, e cazul mai întîi să ne dăm seama care erau trăsăturile artei pianistice ale lui Liszt însuși. În istoria literaturii acestui instrument, lucrările lui au marcat în fapt o adevărată revoluție, dezvăluind posibilități pînă atunci nebănuite. El este primul care, impresionat de virtuozitatea lui Paganini și de caracterul grandios al muzicii simfonice a lui Berlioz, caută să îmbine aceste trăsături în muzica de pian, exploatînd amploarea orchestrală a sonorității instrumentului și dezvoltînd, în consecință, mijloacele tehnice pentru obținerea unei asemenea sonorități. Scriitura pianistică a lui Liszt pretinde din partea instrumentistului nu numai o perfectă stăpînire a tehnicii de octave, acorduri, note repetate, dar în general o diversitate de mijloace și o agilitate a mîinilor, îndeosebi a celei stîngi, care nu erau pînă atunci de conceput. Lucrările lui Liszt — începînd cu transcripțiile după Paganini — anunță trecerea de la simpla tehnică bazată pe agilitatea degetelor, așa cum era practicată încă din vremea claveciniștilor veacului al XVIII-lea, către principiile de bază ale jocului pianistic modern, în care folosirea liberă a brațelor și a poignetului este tot atît de importantă. Această mare libertate a mișcărilor, întemeiată de Liszt, și pe care el însuși o exagera în primii ani ai carierei sale concertistice,

1. ALFRED CORTOT, *Deux Concertos romantiques, Chopin-Liszt* (conferință ținută la 11 februarie 1937 și publicată în *Conferencia*, Paris, 1937, p. 494).

constituia un element spectaculos al apariţiei marelui pianist pe estradă şi o găsim oglindită în multe din caricaturile timpului.

Din mărturiile contemporanilor săi, ale discipolilor, din scrierile criticilor, se desprinde, destul de clar conturată şi astăzi, imaginea măiestriei pianistice a lui Liszt. Este plină de interes, de pildă, cunoaşterea ecourilor stîrnite de arta marelui muzician în rîndul intelectualităţii romîneşti înaintate. În cursul ultimului său turneu, din 1846—1847 a dat nu mai puţin de 17 concerte în diferite oraşe din Banat, Transilvania, Moldova şi Muntenia. Critica muzicală se afla pe atunci la noi într-o fază incipientă; totuşi, unele din cronicile apărute cu acel prilej contribuie — în pofida limbajului oarecum diletantic al autorilor lor — la dezvăluirea anumitor trăsături semnificative ale artei lui Liszt. Astfel, de pildă, în legătură cu cantabilitatea şi cu caracterul orchestral al pianisticii lui Liszt iată ce scrie poetul Cezar Bolliac după primul concert dat de artistul maghiar la Bucureşti : „Liszt nu bate pianul ca ceaialaltă lume muzicală; — el are o manieră a sa, o metodă cu totul a sa. — Ziceam totd'auna, că muzica este pentru glas numai şi mai mult sau mai puţin pentru cutare sau cutare instrument, dar nu auzisem pe Liszt, nu auzisem acel pianoforte ce coprinde toate instrumentele inventate şi neinventate încă şi note la care nu se poate nici coborî nici înălţa glasul omenesc [2]."

Pline de detalii interesante sînt şi cronicile apărute în urma concertelor date de Liszt la Iaşi, în ianuarie 1847. Iată ce scrie cronicarul în legătură cu îndemînarea tehnică şi puterea de a emoţiona a artei pianistului : „Manevrele claviaturei sale sunt *non plus ultra* al acestui instrument. În salturile cele mai sumeţe, în păşirile şi trecerile cele mai grele şi sunetele cele mai delicate, mîna stîngă rivalizează cu cea dreaptă, se confundă cu ea şi fără o vederată opinteală aşa-i nasc sunete care răpesc pe ascultător spre durere, bucurie şi duioşie dupre pornirea sentimentelor acestui mare maistru [3]." Iar despre sublinierea deosebită a contrastelor se spune : „...Liszt este de admirat atăt în sunare cum şi în desvelirea unei puteri învingătoare şi pornirea unei *furii* de acel fel, că se pare că instrumentul are să se sfarme în ţanduri, atunci artistul mai puternic decît el însuşi înfrăneazâ şi înblînzeşte a sa pornire încît deodată şi fără zgîlţîituri nici opinteală, trece la amănuntul de delicateţă cea mai aleasă şi a unei perfecţii din cele mai grandioase ! [4]."

Concluziile mai ştiinţifice la care s-a ajuns în vremea noastră se referă la concepţiile lui Liszt asupra tempoului, sonorităţii, elementului arhitectonic al interpretării. Se pare, de pildă, că, mai cu seamă în perioada maturităţii sale artistice, Liszt recomanda elevilor săi prea impetuoşi să adopte *tempi* potoliţi, care să permită obţinerea unei maxime plasticităţi a cîntului. În legătură cu episodul central al *Marii Poloneze în La bemol major* de Chopin, el face unui pianist următoarea remarcă : „Nu doresc să aflu cît de repede poţi dumneata să cînţi octave; ceea ce doresc să ascult este galopul cavaleriei poloneze atunci cînd îşi adună forţele pentru a înfrînge pe inamic[5]."

Mărturiile din anii tinereţii lui Liszt vorbesc despre extraordinarul volum de sunet pe care îl producea pianul sub mîna artistului; masivităţii atacului

---

2. „Curieru românu" (Bucureşti an. XVIII, 1846, nr. 94, decembrie 14).
3. „Albina românească" (Iaşi, an. XIX, 1847, nr. 3, ianuarie 9).
4. Idem. (nr. 4, ianuarie 12).
5. HARRY L. ANDERSON, *Liszt, the pianist* (în „Musical Courier", Evanston, Illinois, vol. CLXIII, nr. 12, 1961, noiembrie, p. 11).

Scanned with OKEN Scanner

său i-au căzut victimă, în acei ani, multe coarde rupte, care trebuiau să fie înlocuite în timpul concertelor. În epoca maturității însă, sunetul său era de o calitate cantabilă și eterică. Artistul însuși afirma că oricînd ar fi putut obține acea sonoritate a degetelor de catifea pe care o cultiva, de pildă, Henselt; el nu urmărea însă frumusețea tonului în sine, ci aptitudinea expresivă a acestuia de a se adapta atmosferei și înțelesului muzicii respective. Calitatea tușeului pianistic era doar una din căile prin care Liszt ajungea la efectul sonor dorit; comentatorii subliniază extraordinara sa capacitate de a distribui intensitatea sonoră în cadrul diferitelor sunete ale acordurilor, precum și remarcabila subtilitate a pedalizării. În ultimă analiză, toate mijloacele tehnice erau subordonate dezvăluirii imaginii poetice cuprinse în muzică, care constituia preocuparea de căpetenie a lui Liszt ca interpret; în același timp, el își depășea toți contemporanii — și acest lucru se cuvine reținut îndeosebi — prin calitatea intelectuală remarcabilă a interpretărilor, care venea să întregească forța lor emoțională; ea era expresia unei gîndiri agere și originale, a unui simț ascuțit al construcției și al proporțiilor.

Este desigur regretabil că nu avem posibilitatea să ascultăm înregistrări personale ale lui Liszt. Dar iată că astăzi ni s-a pus la îndemînă reeditarea unui disc realizat de un mare artist al pianului care a fost discipolul lui Liszt în ultimii ani ai maestrului [6]. Este vorba de Emil Sauer, considerat în epoca sa cel mai de seamă interpret al romanticilor și una din autoritățile necontestate ale artei pianistice mondiale. Născut la Hamburg în 1862, Sauer a plecat anume în Rusia pentru a deveni elevul lui Nikolai Rubinstein la Conservatorul din Moscova, între 1879 și 1881. La vîrsta de 22 de ani, primele sale turnee internaționale îl poartă și spre Weimar, unde beneficiază de îndrumările bătrînului Liszt; în momentul acela, printre discipolii acestuia se afla și Felix Weingartner, devenit ulterior dirijor de faimă mondială. Înregistrarea *Concertului în Mi bemol* de Liszt, reunind pe Sauer ca solist și Weingartner ca dirijor la pupitrul Orchestrei Societății de concerte a Conservatorului din Paris, dobîndește astfel valoarea unui document artistic deosebit de prețios, avînd împlinite condițiile de a restitui o concepție interpretativă aflată pe linia autenticei tradiții lisztiene, deși se scursese cam o jumătate de veac de cînd ambii interpreți se întîlniseră la Weimar, în preajma compozitorului. În adevăr, discul a fost realizat în decembrie 1938, atunci cînd Sauer era în vîrstă de 76 de ani. Ceea ce impresio-

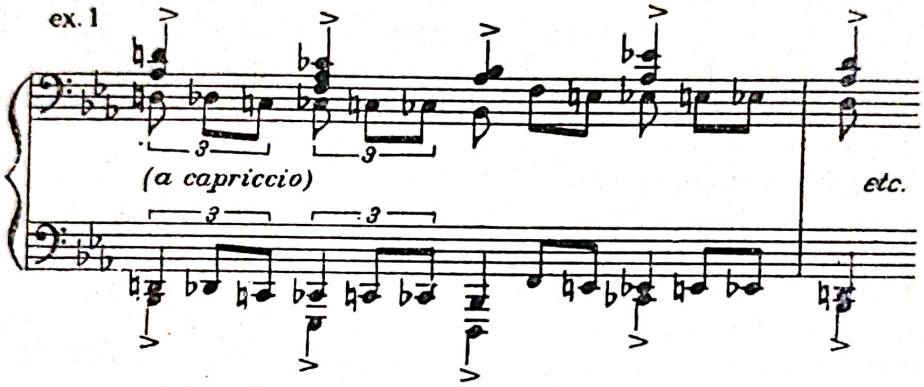
---

6. Studiul de față se bazează pe audierea comparată a următoarelor versiuni ale *Concertului în Mi bemol* de Franz Liszt, citate în ordinea analizării lor : Emil Sauer (Felix Weingartner, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire — Columbia, C.O.L.C. 81, „Les gravures illustres"); Samson François (Georges Tzipine, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire — Columbia, F.C.X. 341); György Cziffra (Pierre Dervaux, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire — La vois de son maître, F.A.L.P, 30. 218); Wilhelm Kempff (Anatole Fistoulari, The London Symphony Orchestra — Decca. A.C.L. 58); Arthur Rubinstein (Fritz Reiner, Chicago Symphony Orchestra — R.C.A. Italiana, L.M. 2068); John Ogdon (Victor Dubrovski, Orchestra simfonică de stat a U.R.S.S. — înregistrare pe bandă de magnetofon din etapa finală a Concursului „Ceaikovski", Moscova, 1962, aflată în copie în fonoteca documentară a Radioteleviziunii române); Valentin Gheorghiu (George Georgescu, Orchestra filarmonică cehă — înregistrare Supraphon, Praga, editată și pe discul Electrecord E.C.E. 07); Sviatoslav Richter (Kiril Kondrașin, The London Symphony Orchestra — Philips, „Trésors classiques", L. 00. 576. L.).

Scanned with OKEN Scanner

nează de la început este simțul măsurii și solemnitatea pe care dirijorul și solistul le imprimă interpretării. (Trebuie să arătăm că pentru a realiza o confruntare mai eficientă a concepțiilor interpretative, am ales, în cadrul *Concertului*, mai multe fragmente caracteristice : cel dintîi dintre acestea este chiar începutul lucrării — cuprinzînd primele 93 de măsuri, pînă la punctul care ar marca, în cadrul acestei forme atît de libere, sfîrșitul „dezvoltării" primei părți, înainte de reluarea temei cadenței pianistice, urmată de *coda* [7].) La Sauer, în acest *Allegro maestoso*, tempo-ul este ceva mai rar decît sîntem azi obișnuiți, confirmînd deci ceea ce știm despre părerile lui Liszt pe acest plan; scandarea distinctă și emfatică a acordurilor face să reiasă un sentiment de patetism ușor grandilocvent, dar totuși plin de demnitate și noblețe. Caracterul sublinierii, de către Sauer, a accentelor lisztiene, reiese de pildă din următorul pasaj al amplei desfășurări pianistice care urmează, imediat, expunerii inițiale a concertului *(Cadenza, grandioso)* :

ex. 1



Aici, pianistul face să reiasă doar pătrimile, „pilonii" ritmici, în timp ce țesătura de triolete este pusă aproape complet în umbră.

Pedala este bogat folosită de către Sauer, conform tradiției romantice, scăldînd execuția într-un fel de „halo" al sonorității, element accentuat desigur și de vîrsta apreciabilă a înregistrării. Acolo unde Liszt indică acorduri arpegiate această arpegiere se face larg, foarte melodic. Elementul liric este dominant și marcat în permanență ; dar exemplul acestei interpretări constă în amploarea concepției, în marea unitate arhitecturală, în ținuta ei stilistică excepțională, elemente care precumpănesc asupra a ceea ce ar putea să ne apară astăzi ca aparținînd istoriei artei interpretative.

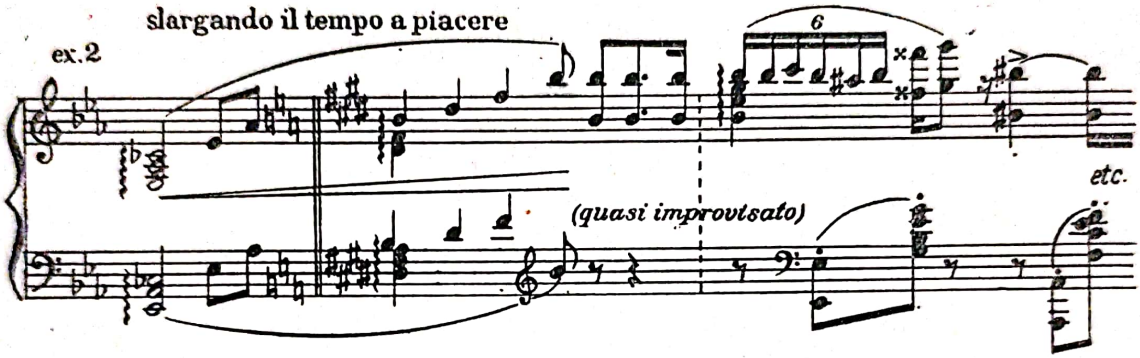
Subliniam mai sus demnitatea stilistică și unitatea arhitecturală urmărite de cei doi discipoli ai lui Liszt, Sauer și Weingartner, spre a arăta că tradiția în această privință pare să dezmintă pe acei care înclină să interpreteze astăzi muzica maestrului romantic cu o libertate am zice puțin arbitrară, cu un subiectivism ce tinde să subordoneze conținutul și forma lucrării elanurilor momentane ale unei imaginații dezordonate. A găsi adevărata libertate a frazării, a da muzicii lui Liszt respirația autentică, iată o taină pe care nu toți interpreții au știut să o afle. În memoria publicului romînesc este încă prezentă amintirea

7. Am considerat utilă și cronometrarea acestui pasaj, în tălmăcirea celor șase pianiști confruntați în redarea lui : Sauer — 4'19" ; François — 3'21" ; Cziffra — 4'17" ; Rubinstein — 3'50" ; Ogdon — 4'15".

Scanned with OKEN Scanner

concertelor date la noi de către talentatul pianist francez Samson François, în primăvara anului 1960; este o personalitate captivantă, dar foarte contradictorie. Mai ales în ce-l privește pe Liszt, concepția sa pare a sublinia laturile mai puțin actuale și valoroase ale figurii acestuia, prezente de pildă în parafrazele de virtuozitate pe motive din opere care ne apar astăzi total depășite. Ascultînd același fragment din prima parte, pe lîngă certul avînt al interpretării, mai ales în „intrarea" *Concertului*, ne va izbi de îndată caracterul capricios și oarecum nemotivat al agogicii, al întrebuințării nuanțelor de mișcare. Suspensii inexplicabile urmate de prăbușiri bruște care împiedică parcă pe ascultător să respire firesc, acorduri arpegiate după dorință, accente repartizate anarhic, uneori pe concluzii de frază care ar trebui să apară, în chip firesc, mai estompate — toate acestea creează o imagine întrucîtva deformată a lucrării. Am ales ca exemplu un pasaj a cărui redare — cu atît mai mult cu cît oferă interpretului o mare libertate — este o probă foarte sigură a gustului artistic al acestuia.

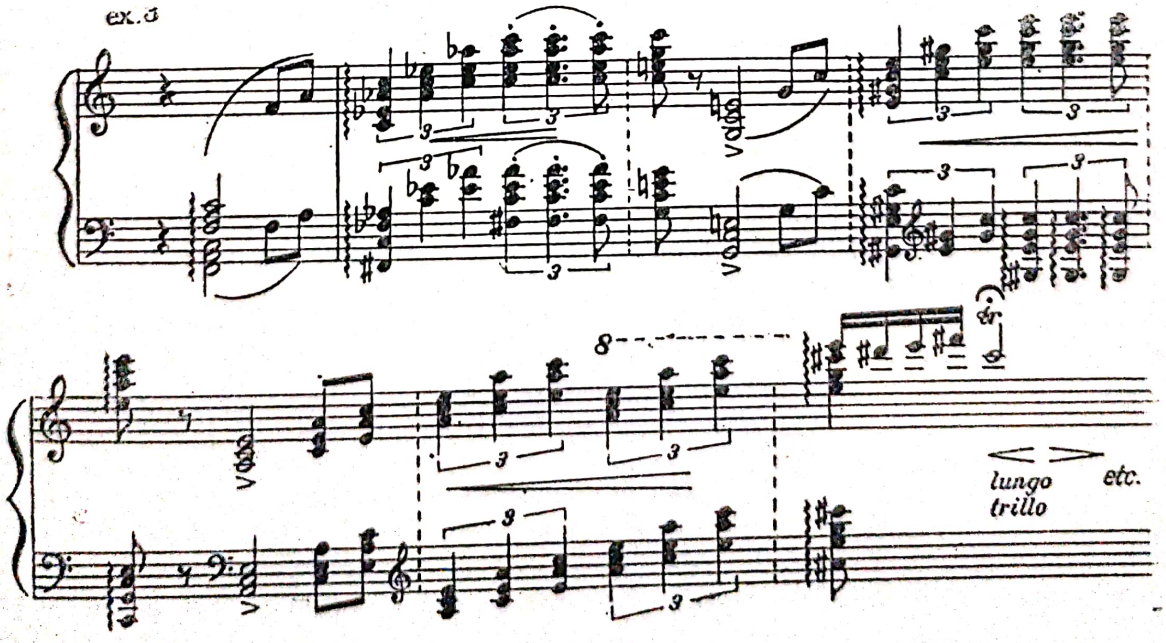
ex.2



În prima măsură, în afară de acordul care poartă semnul de arpegiere din partea compozitorului, Samson François își ia libertatea să cînte cu mîinile pe rînd și cele două optimi, iar indicația „quasi improvisato" este înțeleasă în sensul unei adevărate dezorganizări agogice, în care sunetele se înghesuie unele în altele, relațiile ritmice devenind cu totul neclare.

Un alt moment caracteristic în ce privește deficiența de logică a frazării este ocazionat de următorul fragment:

ex.3

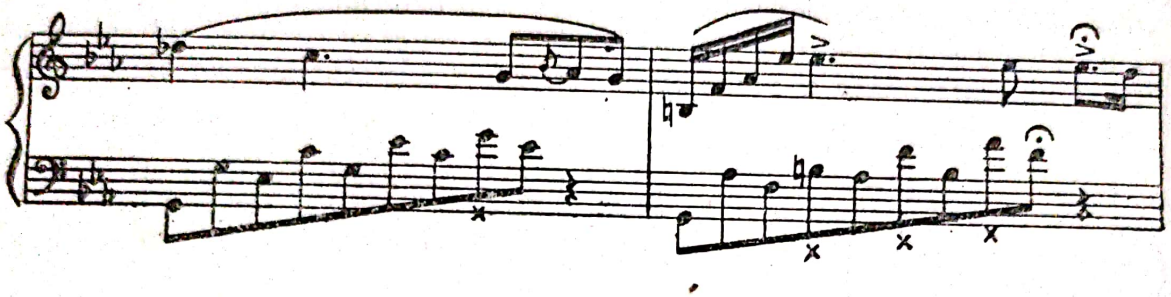


Scanned with OKEN Scanner

Aici, Samson François fragmentează în mod deliberat gîndirea muzicală a compozitorului; în măsurile a treia și a cincea, el lungește exagerat pauzele de optime și se prăbușește apoi, cu un accent de o intensitate disproporționată, pe acordul următor; în felul acesta, mersul ascensiv treptat al frazei către culminația trilului este împiedicat și întreg pasajul își pierde caracterul de declamație muzicală nobilă și generoasă care îi fusese dat de către Liszt.

Trebuie să recunoaștem totodată că pianistul francez este plin de fantezie. În fragmentul pe care-l reproducem, mîna stîngă conturează, în redarea sa, o adevărată contra-melodie față de cantilena mîinii drepte.

ex. 4



Ce se întîmplă însă? Scoțînd în relief sunetele însemnate de noi cu x, și în special notele de vîrf ale desenului acompaniamentului (*sol* în prima măsură, *fa*, *la* în cea de a doua), acestea se interferează cu melodia mîinii drepte, creînd o clipă ascultătorului neavizat senzația unei schimbări în textul, binecunoscut, al pasajului respectiv.

Înrudită în oarecare măsură cu versiunea lui Samson François, dar totuși de o mai mare noblețe a sentimentului, ni se pare a fi cea a lui György Cziffra. Acesta nu este tocmai ceea ce am putea numi un pianist intelectual; răspîndirea renumelui său s-a datorat îndeosebi atributelor unei virtuozități dezlănțuite, căreia criticii i-au reproșat adesea, pe bună dreptate, că ascunde o lipsă de concepție artistică bine definită. Totuși, progresele sale pe linia accentuării unei muzicalități expresive au mers crescînd în ultimii ani, astfel că, ascultînd versiunea *Concertului* de Liszt în interpretarea sa, vom fi cuceriți, adesea, de vibrațiile unei sensibilități poate întrucîtva lipsite de rafinament, totuși comunicative. Spre deosebire de Samson François, forța de evocare a imaginilor poetice are la Cziffra un caracter mai autentic; dar în același timp tendințele declamatorii ale frazării și lipsa de preocupare pentru construcție — aparentă de pildă în exageratele variații de tempo — dau și tălmăcirii sale o pecete oarecum vetustă. Cziffra „absolutizează" indicațiile de agogică din partitură, le desprinde din contextul întregii lucrări și astfel interpretarea sa aduce după sine o mare fragmentare a discursului muzical. De pildă, nuanța de expresie *grandioso* de la începutul cadenței (măsura 10 a *Concertului*) îl face pe interpret să adopte o lărgire considerabilă a mișcării; pianistul pare că „zace" pe fiecare acord. În schimb, cu cîteva măsuri mai tîrziu, indicația *strepitoso* determină o adevărată tiradă de virtuozitate exterioară. Intonarea temei a doua a primei mișcări (purtînd indicația *accentata la melodia e rubato*) se face într-un tempo excesiv de larg, cu o expresie sentimentală, de romanță; din această cauză, la începutul „dezvoltării" tematice, Cziffra este silit să mărească brusc și considerabil viteza, deosebindu-se aci fundamental de sobrietatea unui Emil Sauer, care respectă „ad literam" recomandarea *poco a poco crescendo e stringendo*. Sîntem înclinați

să afirmăm că acest fel de interpretare, pe care l-am denumi rapsodic, ar da rezultate poate excelente în opusuri lisztiene de o structură mai liberă, dar apare foarte discutabil aplicat fiind unei lucrări totuși concentrate și strict structurate, cum este *Concertul în Mi bemol.*

Dacă este vorba de poezie lirică de mare calitate, atunci e mai bine să ne adresăm lui Wilhelm Kempff, marele pianist german, în interpretarea căruia Radioteleviziunea română a difuzat ciclul *Sonatelor* lui Beethoven, în primul trimestru al anului 1963. Interpret renumit al lui Mozart, scrutînd adînc lumea sufletească a opusurilor schumanniene — în acest sens tălmăcirea dată de pildă *Fanteziei opus 17 în Do major* este de o subtilitate unică —, Kempff ne-ar părea la prima vedere mai puțin apropiat specificului artei lisztiene. Versiunea sa, care excelează mai puțin ca brio, este totuși de o mare frumusețe și, împreună cu înregistrarea *Concertului nr. 2 în La major* al aceluiași compozitor, i-a adus solistului „Marele premiu al discului" pe anul 1955.

Interpretîndu-l pe Liszt, Kempff își pune în valoare și cultura sa artistică vastă, cunoștințele stilistice aprofundate și foarte variate. Tot așa cum, ca să redai polifonia subtilă a unor *Mazurci* de Chopin e nevoie să fii un bun cunoscător al lui Bach, tot astfel patosul lisztian va apărea mai substanțial cînd va fi redat de un mare schumannian. Sonoritatea acordurilor bogat pedalizate ale lui Kempff are ceva din masivitatea grandioasă a orgii; frazarea este largă, cantabilă. Și el merge spre declamarea muzicală de mare expresivitate, dar pătrunsă de un gust artistic infinit superior. Trăsătura esențială a interpretării lui Kempff este știința suverană a integrării amănuntului în ansamblu; puțini sînt aceia care știu să parcurgă cu atîta cursivitate numeroasele înfloriturii brodate de compozitor pe linia melodică principală, degajînd permanent înțelesul mare al muzicii. Din acest punct de vedere, se cuvine să privim din nou citatele din partitură notate mai sus. Intonarea măsurilor din ex. nr. 2, de pildă, se face cu o admirabilă discreție, lumina fiind aruncată doar asupra sunetelor importante ale țesăturii muzicale, cu o singură insistare pe octava *si diez* din a doua măsură, în fapt singura marcată de compozitor cu un accent expresiv. De asemenea, este admirabil realizată arcuirea mare a frazei din ex. 3 — în cadrul căreia distingem totuși, clare, cele trei gradații ale sonorității și ale tensiunii care preced culminația trilului.

Adesea, Kempff subliniază și el în chip original unele amănunte, dar pe linia unei complexități — nu a unei simplificări — interpretative. Astfel, în redarea fragmentului din ex. nr. 1, el marchează, în afară de pătrimile accentuate, și mersul cromatic, în triolete, atît de expresiv, al vocilor interioare.

Să ne oprim, apoi, pe un moment de mare echilibru: interpretarea lui Arthur Rubinstein, *pianistul* prin excelență, în înțelesul cel mai complex al cuvîntului. Am avut fericirea să-l ascult în timpul festivităților „Chopin" de la Varșovia, în februarie 1960. Avea atunci 74 de ani, dar tinerețea sa artistică era uimitoare; Rubinstein se contopește cu pianul, este crescut parcă din clapele instrumentului, iar cîntul său, de o totală simplitate, degajă bucuria perfectă a celui care se simte la largul său în fața muzicii și a depășit de mult problemele tehnice ale redării ei. Atacă acordurile parcă cu tot corpul, sare aproape de pe scaun de entuziasm comunicativ; mic de statură, are totuși la pian ceva leonin, iar interpretările lui împrumută puterea de convingere a oratorului ce înflăcărează masele. În timp ce la vîrsta lui ar fi avut dreptul să aducă cel puțin ecouri ale unui stil interpretativ mai vechi, Rubinstein, dimpotrivă, ar putea da lecții de bun gust și spirit contemporan multora din cei mai tineri. Este un mare

Scanned with OKEN Scanner

pămîntean, puternic ancorat în materia muzicală şi mai puţin preocupat de transcendenţă. De aceea, versiunea lui, care nu necesită prea multe alte comentarii este... pur şi simplu *Concertul* de Liszt, atacat pieptiş, masiv, echilibrat, impecabil dar, pe alocuri, lipsit de o vibraţie foarte intensă.

În schimb, avem prilejul să ascultăm o altă tălmăcire, cu totul aparte, a lucrării. În 1962, la Concursul de interpretare muzicală „Ceaikovski", pe lista laureaţilor cu premiul I a apărut, la secţia de pian, alături de numele cunoscutului tînăr pianist sovietic Vladimir Aşkenazi, cel al englezului John Ogdon. Cei care au asistat la concurs îl descriu ca pe o personalitate originală, foarte stăpîn pe sine şi pe concepţia sa artistică, care a apărut multora oarecum neobişnuită. Ogdon s-a dovedit un artist autentic, a cărui putere de convingere a reuşit să afirme în faţa publicului şi a juriului valabilitatea unei viziuni interpretative proprii. După concurs, Emil Ghilels, artist al poporului din U.R.S.S., preşedintele juriului de pian, stabilind o paralelă între cei doi laureaţi ai premiului I, Aşkenazi şi Ogdon, definea astfel personalitatea pianistului englez: „Ogdon este un improvizator, care parcă se contopeşte cu instrumentul, smulgîndu-i contraste dinamice extreme, de la cea mai fină şi subtilă ţesătură de sunete şi pînă la crescendo-urile cele mai hiperbolice... Este un artist care gîndeşte şi nu merge pe drumuri bătătorite, un muzician strălucit, cu un orizont pianistic propriu" [8]. Înregistrarea *Concertului în Mi bemol* de Liszt a fost realizată în timpul etapei finale a concursului Ceaikovski, cu concursul Orchestrei de stat a Uniunii Sovietice, dirijată de Victor Dubrovski. În adevăr, Ogdon nu merge pe drumuri obişnuite, dar cîntul său este deosebit de viu şi de convingător, fiind axat îndeosebi pe relevarea laturii eroice, de bravură, a lucrării. Libertăţile pe care şi le permite — îmbrăcînd uneori un aspect uşor spectaculos — sînt întotdeauna logice, fără să rupă linia mare. Lărgirile de tempo, întrebuinţarea rubato-ului lisztian, denotă un gust artistic sigur; de subliniat este felul în care Ogdon ascultă vocile instrumentale individualizate din orchestră şi, tinzînd să le reproducă timbrul caracteristic, dialoghează cu ele; aşa se face că, deşi înregistrarea n-a fost pregătită atît de minuţios ca pentru disc, convorbirea pianului cu vioara sau cu clarinetul, de pildă, în expunerea temei secunde din prima parte, dobîndeşte un relief neaşteptat. În general, interpretarea lui Ogdon sună nou şi personal, dar urmărind desfăşurarea execuţiei cu partitura îţi dai seama că toate iniţiativele solistului se încadrează în spiritul şi litera lucrării.

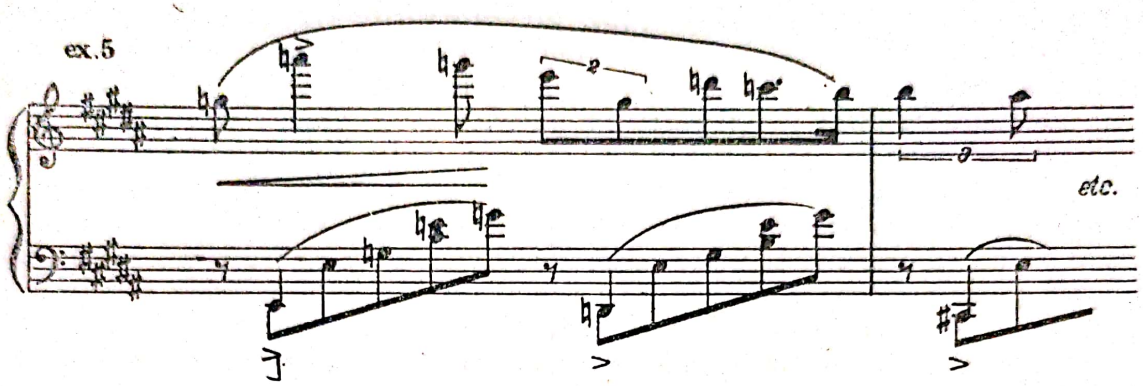
Dacă observaţiile de pînă acum se întemeiaseră pe audierea unui fragment amplu din *Allegro maestoso*, vom alege în continuare un alt moment caracteristic al lucrării, şi anume din partea a II-a, care este o probă dificilă a muzicalităţii, a profunzimii poetice a interpreţilor. E vorba aci de intonarea unei cantilene, care creşte treptat pînă la accente vehement patetice, şi apoi de un recitativ instrumental, care reprezintă unul din centrele dramatice ale lucrării. Foarte interesant este, de pildă, raportul sonorităţii şi al intensităţii expresive între cele două mîini în intonarea melodiei şi acompaniamentului cantilenei *(Quasi adagio*, începînd de la măsura 9). Emil Sauer învăluie întreg pasajul într-un abur de pedală, fără diferenţieri marcate de timbru între cele două mîini, supunîndu-le unei viziuni generale consecvent urmărite. Apoi, atacînd recitativul, el îl integrează unitar materialului muzical anterior, fără să tindă spre culmi de tensiune lirică sau dramatică. Alături de poezie, se încetăţeneşte aci şi o uşoară monotonie a climatului sonor.

8. E. GHILELS, în „Sovetskaia Muzîka", (Moscova, 1962, nr. 7, iulie, p. 76).

Scanned with OKEN Scanner

Samson François ne dezamăgește, pare-se, din nou. În cantilenă, legato-ul mîinii stîngi apare imperfect sudat, iar dreapta este de un sentiment cam afectat. Fără să atingă o adevărată tensiune emoțională, pianistul caută să o suplinească prin îngroșarea unor trăsături exterioare, și astfel în pasajul următor, apropiat de momentul culminant al frazei cantabile, asistăm la accentuarea emfatică a basilor, care tind, în mod nefiresc, să întreacă aproape în importanță cîntul mîinii drepte.

ex.5



Cziffra, pe de altă parte, adoptă în cantilenă o sonoritate umbrită, cu un colorit asemănător la ambele mîini, de un sentiment mai sincer decît la Samson François. În culminație însă, fraza cantabilă este redată cu deficiențe asemănătoare, sonoritatea devenind întrucîtva forțată. Recitativul, intonat în aceeași concepție rapsodică de care am mai amintit, se încheie precipitat, febril.

O deosebire netă este marcată, în fraza cantabilă a părții lente, de interpretarea pianistului român Valentin Gheorghiu care, însoțit de orchestra Filarmonică cehă sub conducerea maestrului George Georgescu, a realizat, încă în urmă cu cîțiva ani, o înregistrare foarte apreciată în discografia mondială, a *Concertului nr. 1* de Liszt. Pecetea interpretării remarcabilului nostru pianist este o virtuozitate sclipitoare, dar de mare finețe, filtrată tot timpul de o reținere a sentimentului, de un bun gust care îi fac cinste. În fragmentul la care ne referim aflăm o apreciată contribuție interpretativă originală în desenul larg, generos al mîinii stîngi, care constituie, mult mai mult decît un fond sonor, un adevărat conducător pe drumul ascensiv al dreptei către culmi, de data aceasta autentice, de vehemență patetică. Recitativul, luat într-un tempo larg, comod, dobîndește o certă grandoare.

La Kempff, din învăluirea catifelată a mîinii stîngi, tot timpul subordonată, se ridică cîntul de mare subtilitate poetică al mîinii drepte; aliajul sonorităților și cantabilitatea tușeului sînt aci exemplare. Unitatea de atmosferă este urmărită consecvent, iar intonarea recitativului — în care artistul, deși îngroașe pasta, nu se desparte de caracteristicul timbru cristalin al pianului său — apare, după părerea noastră, întrucîtva nediferențiată. Calitatea vibrației lirice rămîne însă tot timpul la înălțime. În cantilenă, la Ogdon mîna dreaptă este înainte mergătoarea care antrenează în elanul ei și stînga. Animarea treptată a sentimentului se face cu un mare simț al gradației, respectînd de fapt indicația *poco a poco piu appassionato*. Sensibil deosebit față de felul cum îl redau toți ceilalți interpreți apare însă recitativul. Ogdon intuiește aci în chip foarte marcat schimbarea de atmosferă, și interpretarea sa are nerv și remarcabilă pregnanță dramatică.

Scanned with OKEN Scanner

În *Allegretto vivace*, celebrul *Scherzo* cu solo de trianglu care stîrnise opoziția criticii conservatoare, concepția solistică poate fi sintetizată, în mare, în două atitudini. Unii pianiști — și aceasta pare să fie o continuare a tradiției lisztiene, ilustrată și de Sauer — optează pentru o prezentare mai obiectivă a materialului muzical, într-un tempo destul de așezat, cu o viziune „aeriană", ce privește întregul de la mare înălțime, fără să insiste asupra valorificării maxime a fiecărui amănunt. Și mai departe, într-o direcție asemănătoare, merge Kempff, care dă *Scherzo*-ului un caracter „imaterial", învăluind întreg acest tablou fantastic cu o perdea subțire și transparentă, îndărătul căreia contururile apar abia ghicite. Este urmărirea certă a unor imagini poetice din muzica romantică germană, de pildă din *scherzo*-ul cuprins în muzica de scenă pentru *Visul unei nopți de vară*, a lui Mendelssohn-Bartholdy.

Se pare că tinerii pianiști merg către înlocuirea unei asemenea tradiții cu una mai apropiată de sensibilitatea contemporană. Valentin Gheorghiu excelează în această privință, și *Scherzo*-ul său, luat într-un tempo mai mișcat, cu cascadele de dantele sonore scînteietoare, expresie a unei pianistici oțelite, în care articulația clară și spirituală apare pe primul plan, este dintre cele mai izbutite pe această linie. O impetuozitate înrudită apare și în versiunea lui Ogdon, cea mai rapidă ca tempo, desigur pătrunsă de inflexiunile atît de personale ale pianistului englez : staccatele sale sînt, într-adevăr, parcă străbătute de electricitate.

Ajungem, în cele din urmă, la secțiunile finale ale *Concertului* : ele trebuie să constituie o apoteoză victorioasă a lucrării, toate temele apărînd transfigurate, în cadrul unei țesături de virtuozitate în care preocuparea de căpetenie devine de astă dată obținerea unui brio instrumental. Este o problemă pe care nu toți soliștii reușesc să o rezolve, aceea de a ridica continuu tensiunea interioară a interpretării către culminația frenetică a ultimelor pagini.

Mai vîrstnicii, de obicei, nu rezistă la asemenea probă, și versiunea lui Sauer, de pildă, scade, din acest punct de vedere, spre sfîrșit ; chiar la Arthur Rubinstein, neobositul gladiator al pianului, anii lasă urme, într-o măsură. Dintre tineri, Valentin Gheorghiu ne impresionează prin transparența impecabilă și dinamismul redării *Finalului*, în care frînele motrice sînt totuși stăpînite cu o mînă foarte sigură. Samson François, ca și Cziffra, își răscumpără, la sfîrșit, multe din păcatele făptuite pe parcursul lucrării, dînd frîu liber unei virtuozități debordante, deși nu prea pure atunci cînd e privită la luptă. În schimb, Wilhelm Kempff, marele liric nu reușește să dea *Finalului* semnificația apoteotică dorită și sentimentul apare static, efortul luptei cu materia pianistică devenind evident.

Pînă aci nu am analizat versiunea lui Sviatoslav Richter ; și asta pentru că am rezervat pentru sfîrșit cîteva considerații asupra interpretării sale, considerată în mod unanim de specialiști ca cea mai desăvîrșită ; este de altfel și cea mai nouă dintre înregistrările pe discuri avute de noi la dispoziție, datînd din iulie 1961, și beneficiind, deci, și de condițiile tehnice cele mai moderne. Pe discul respectiv există o prezentare care istorisește detaliat filmul ședințelor de înregistrare, cinci la număr, și totalizînd nouă ore de imprimare pentru cele două Concerte de Liszt, a căror durată totală este de 40 de minute. În această muncă titanică, în decursul căreia fiecare mișcare a lucrărilor a fost repetată pînă la douăsprezece ori, entuziasmul lui Richter în căutarea perfecțiunii a antrenat și pe membrii orchestrei Filarmonice din Londra, sub conducerea dirijorului sovietic Kiril Kondrașin, care i-au fost parteneri. După mărturia

Scanned with OKEN Scanner

tehnicienilor, Richter a petrecut zece ore în sala de montaj pentru a alege versiunile care i s-au părut cele mai apropiate de idealul său artistic. Rezultatul a fost că discului respectiv i s-a decernat marele premiu mondial pe anul 1961 și că, de atunci, este considerat ca ceea ce se numește o „versiune de referință".

Prin ce și-a dobîndit această interpretare o asemenea apreciere? În primul rînd prin pronunțata concepție *simfonică* a îmbinării pianului cu orchestra, care ne dă într-adevăr imaginea complexă a acelui „poem simfonic concertant" conceput de Liszt : niciodată partea orchestrei n-a dobîndit o asemenea strălucire și importanță ; aci contribuția lui Kondrașin trebuie situată pe același plan cu a solistului. Vom observa detalii ale partiturii care răsună ca la o primă audiție : profunzimea planului orchestral este, de pildă, uimitoare în finalul părții lente, unde instrumentele ansamblului simfonic cîntă sub trilurile îndelungate ale pianului, și tempo-ul foarte larg adoptat aci de interpreți are ca scop tocmai valorificarea tuturor amănuntelor ; relieful dat intervențiilor celor trei viori, cîntînd cu surdină, pasajelor solistice cîntate de flaut, clarinet, oboi etc., sînt într-adevăr extraordinare. Rezultatul este că interpretarea aceasta creează, în acest fragment, un tablou simfonic cu un colorit liric, de vis.

În cadrul unei asemenea concepții simfonice, pianul nu pierde însă nimic din prezența sa eroică și ne permitem să afirmăm că tălmăcirea lui Richter este o sinteză superioară a celor mai bune trăsături relevate la ceilalți mari pianiști. Tălmăcirea sa subliniază, în cadrul unui respect strict al partiturii, mărețul suflu epic al muzicii lui Liszt, îmbinînd splendoarea amănuntului cu îmbrățișarea, dintr-o privire, a întregului, spontaneitatea comunicativă a cîntului pianistic cu logica nedezmințită a frazării. Inflexiunile agogice, rafinamentul coloristic extraordinar — care realizează de pildă în fraza cantabilă a părții lente două personaje sonore distincte — sînt originale și în totul specifice lui Richter, după cum lui îi aparține și tensiunea aproape supraomenească la care se desfășoară actul interpretării. Ne aflăm deci în fața versiunii optime a *Concertului nr. 1* de Liszt, care va intra, de acum, în conștiința contemporanilor în această nouă înfățișare, scuturată de tot balastul unui sentimentalism de gust îndoielnic, introdus de unii interpreți, și valorificînd la maximum tot ceea ce este nobil și înnoitor în muzica maestrului de la Weimar.

Concluzia se impune de la sine. Din audierea și comentarea versiunilor comparate, reiese justețea punctului de vedere al acelor artiști-interpreți care au reușit să-și însușească laturile cele mai viabile ale tradiției, trecîndu-le prin filtrul logicei, concepției despre viață, viziunii contemporane. După cum am văzut, tradiția lisztiană autentică se caracteriza prin grandoare, bun gust, elevație ; de fapt acei virtuozi de astăzi care merg către exacerbarea lipsită de sobrietate a contrastelor în tempo, dinamică, agogică, nu fac decît să exprime propria lor alunecare pe panta minimei rezistențe, tinzînd să impresioneze publicul pe căi exterioare adevărului artistic.

Poezia romantică de nobilă esență este astăzi mai prețuită decît oricînd ; valorificarea ei trebuie să se facă însă de pe poziția realistă a artistului zilelor noastre, care transmite mesajul operei muzicale printr-o interpretare inspirată și totodată scăldată în lumina strălucitoare a rațiunii.

Scanned with OKEN Scanner

L'étude est basée sur l'audition comparée des interprétations du *Concerto No. 1 pour piano et orchestre*, de Franz Liszt (enregistrements sur disques et bande de magnétophone), par huit pianistes : Emil Sauer, Samson François, György Cziffra, Wilhelm Kempff, Arthur Rubinstein, John Ogdon, Valentin Gheorghiu et Sviatoslav Richter. Partant du style de l'interprétation de Liszt lui même, tel qu-il ressort des critiques du temps, des témoignages contemporains, etc., l'auteur se propose à établir les élèments de cette tradition qui se retrouvent dans les différentes interprétations de l'oeuvre en question par les générations des virtuosses qui ont succédé au grand artiste romantique, à commencer par Emil Sauer, disciple direct du compositeur. Il est à remarquer que, bien que le mouvement plus lent et quelques traits légèrement emphatiques, grandiloquents, du phrasé, différencient, d'une manière générale, la vision interprétative romantique de celle de nos jours, la tradition instaurée par Liszt n'en est pas moins une tradition d'équilibre, de noble expressivité et d'unité architecturale.

Sous ce rapport, la conception de certains pianistes de nos jours — par exemple Samson François et, dans une certaine mesure, Cziffra — est dépourvue de justification historique et risque de déformer l'image authentique de l'art lisztien : ils sont tentés d'interpréter la musique du maître romantique avec une liberté quelque peu désorganisée et une subjectivité qui tend à subordonner le contenu et la forme de l'oeuvre aux élans momentanés d'une imagination débordante — extériorisée par l'exacerbation des contrastes de tempo, de dynamique, d'agogique.

Par ailleurs, la noble vision poétique (Kempff), l'harmonieux équilibre des éléments (Rubinstein), l'impétuosité, le dynamisme dublé d'un goût averti de quelques remarquables pianistes de la jeune génération (Valentin Gheorghiu, John Ogdon) donnent, chacun à sa manière, une réplique convainçante à ces tendances arbitraires. Sans essayer une hiérarchisation absolue des valeurs, l'auteur offre, au contraire, au lecteur l'image de quelques solutions personnelles, également authentiques, de l'interprétation de la musique de Liszt. La version qui néanmoins s'impose, comme une synthèse des qualités de l'interprétation des autres pianistes, est celle de Sviatoslav Richter, qui reconstitue remarquablement le caractère *symphonique* de la conception lisztienne dans le domaine du concerto, soulignant l'unité structurale de l'oeuvre et réalisant la fusion de l'élément héroique et de l'élément lyrique-contemplatif, la diversité du coloris et la perfection du détail unie au soin pour l'ensemble.

En conséquence, l'auteur plaide pour une interprétation à la fois *realiste et contemporaine*, qui mette en valeur d'une manière féconde la tradition, passée au filtre du goût artistique évolué du public musical d'aujourd'hui.

(Les conclusions esthétiques générales de l'article sont fondées sur l'étude concrète des interprétations comparées de certains fragments caractéristiques du *Concerto en Mi bémol* de Liszt).

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „GH. ASACHI" IAȘI

Scanned with OKEN Scanner

Bibl. otdela ... de Partid
IAŞI
Nr. I

CUPRINS

VASILE TOMESCU	Cuvînt înainte	3
GEORGE BREAZUL	— Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice şi prepentatonice	5
CONSTANTIN BRĂILOIU	— Ritmica copiilor	63
I. D. PETRESCU	— Aspecte şi probleme ale muzicii bizantine medievale	99
ZENO VANCEA	— Rolul elementelor populare în procesul de formare a limbajului muzicii culte romîneşti din secolul XIX	125
PASCAL BENTOIU	— Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal	147
VASILE TOMESCU	— Specificul concepţiei şi diversitatea de stiluri în muzica românească	215
ŞTEFAN NICULESCU	— Aspecte ale creaţiei enesciene în lumina *Simfoniei de cameră*	247
EMILIA COMIŞEL	— Constantin Brăiloiu, noţiuni liminare	275
WILHELM BERGER	— Moduri şi proporţii	303
NICOLAE PAROCESCU	— Despre particularităţile limbajului muzical şi ale educaţiei estetice prin muzică	343
VIOREL COSMA	— Mărturii arheologice asupra vieţii muzicale de pe teritoriul românesc în perioada comunei primitive şi a sclavagismului	367
GHEORGHE CIOBANU	— Elemente muzicale vechi în creaţiile populare româneşti şi bulgăreşti	383
ALFRED HOFFMAN	— Interpretări variate ale *Concertului nr.* 1 de Franz Liszt	401

Scanned with OKEN Scanner

Redactor responsabil : GRIGORE CONSTANTINESCU
Tehnoredactor : BEATRICE MANOLIU

Dat la cules 11.06.1965. Bun de tipar 12.10.1965. Apărut 1965. Tiraj 793 exemplare. Hîrtie offset A. de 80 g/m². Ft. 700×1000/16. Coli ed. 29,69. Coli de tipar 26,25. Ediția I. Comanda 1296. Planșe 8. A. nr. 6909. Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 78.

Tiparul executat sub com. nr. 997 la Întreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918". Str. Grigore Alexandrescu nr. 93—95, București.
Republica Socialistă România.

930 — 13.

Scanned with OKEN Scanner

GEORGE BREAZUL

CONSTANTIN BRĂILOIU

I. D. PĂTRESCU

ZENO VANCEA

PASCAL BENTOIU

VASILE TOMESCU

ȘTEFAN NICULESCU

EMILIA COMIȘEL

WILHELM BERGER

NICOLAE PAROCESCU

VIOREL COSMA

GHEORGHE CIOBANU

ALFRED HOFFMAN

EDITURA
MUZICALĂ
A UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN R. S. ROMÂNIA